

VORSCHULE DER KUNSTGESCHICHTE.

3. —

VORSCHULE

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

DR. ERNST FÖRSTER.

MIT 269 HOLZSCHNITTEN.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1862.

VORREDE.

Ueberblicken wir die Geschichte unserer Literatur, so können wir nicht verkennen, dass Kunstgeschichte eine ziemlich neue Wissenschaft ist, und dass weder zu Winckelmann's, noch selber zu Fiorillo's Zeiten nur eine Andeutung gegeben war der Ausdehnung, die diese Disciplin gegenwärtig gewonnen. Wer vor etwa vierzig Jahren Kunstgeschichte an einer deutschen Universität gehört, wird — mit Ausnahme dessen was das classische Alterthum betraf — keine glänzende Ernte gehalten haben. Hand in Hand mit der schöpferischen Thätigkeit auf diesem Felde ging aber auch seitdem die Theilnahme dafür. Es entstanden die umfassendsten Werke der Art — man denke an Kugler's, an Schnaase's Allgemeine Kunstgeschichte, an die vielen Werke über Baukunst, Bildnerei und Malerei alter, ältester und neuer Zeiten! — sie wurden und werden verkauft und neu aufgelegt: das Publicum bewährt sich treu in reger, ausdauernder Theilnahme, die Liebe zur Kunst und das Verlangen nach rechter Erkenntniss derselben ist allgemein! Die Kunstgeschichte ist eine beliebte Wissenschaft geworden und gehört zu den unerlässlichen Bedingungen der höhern Bildung!

Was will nun gegenüber dieser ausgesprochenen Neigung, gegenüber so vielen kunstgeschichtlichen Werken eine »Vorschule der Kunstgeschichte«? Gehören doch zur Betrachtung von Kunstwerken nur gesunde Augen und zu ihrem Verständniss nur anhaltende Betrachtung und aufmerksame Vergleichung! Was bedarf es einer Vorbereitung zur Erklärung der »Disputa« Rafael's, oder gar der Sixtinischen Madonna? Gehört mehr als allgemeine Bildung dazu, die Schönheiten der Antike zu würdigen, oder sich ebensowohl am Parthenon von Athen, als am Cölner Dom zu erfreuen? Und wer ja Hülfe braucht, reicht ihm denn nicht die ausgebreitetste kunstgeschichtliche

Literatur die Hand? Soll er sich erst in den Propyläen ermüden, statt mit frischer Seele in den Tempel einzutreten?

Gewiss sind diese Fragen nicht ohne Gewicht und ich hätte mich leicht durch ihre Erwägungen von meiner Aufgabe abschrecken lassen können, wenn nicht andere die andere Wagschale niedergezogen hätten.

Mehrfach habe ich — und ich nicht allein — die Erfahrung gemacht, dass kunstgeschichtliche Bücher und kunstgeschichtliche Vorträge mancherlei für Viele, auch der Gebildetsten, schwierige oder dunkle Stellen haben, die dem ruhigen Eingehen auf den Gegenstand der Darstellung Hindernisse in den Weg legen. Es gilt diess zunächst von einer Anzahl technischer Ausdrücke, deren der Kunstschriftsteller sich sorglos bedient, von denen es aber nicht durchweg vorauszusetzen ist, dass sie Jedermann geläufig seien, und mit denen desshalb in voraus möglichst vertraut zu sein, gewiss von grossem Nutzen ist. Denn es hindert sowohl den Fluss der Darstellung von Seiten des Lehrenden, als die Leichtigkeit der Auffassung von Seiten des Lernenden, die eingehende Betrachtung von Kunstwerken entweder durch fremdartige Bezeichnungen, oder auch durch nothwendig gewordene Erklärungen zu unterbrechen. Man soll nicht genöthigt sein, ein Buch mit dem Wörterbuch in der Hand zu lesen! Nicht weniger erspriesslich ist ein Einblick in die Technik der Künste im Allgemeinen. Man versteht Vieles im Kunstwerk leichter, wenn man mit den Gesetzen bekannt ist, unter deren Herrschaft es ausgeführt werden musste; wie denn z. B. ein gothischer Dom mit seinen Strebepfeilern und Strebebogen einen ganz andern Eindruck macht, wenn man mit den Gesetzen von Druck und Gegendruck, von Gewölbeconstructionen und Aehnlichem einigermâssen vertraut ist, oder nicht; wie man eine Erzstatue mit grösserer Andacht betrachtet, wenn man die Wege kennen gelernt, auf denen sie zu Stande gebracht worden.

Und doch ist damit noch nicht die Hauptaufgabe berührt, die in einer Vorschule der Kunstgeschichte zu lösen ist. Wenn Goethe mit vollem Rechte sagt: »der Mensch sieht nur, was er weiss«, d. h. wozu ihn Kenntniss und Erkenntniss leiten, so darf man wohl mit gleichem Recht hinzufügen, dass auch die rechte Freude am Gesehenen oder zu Sehenden eine möglichst klare Erkenntniss zur Vorbedingung hat. Und diese Erkenntniss, die vor allem dem Studium der Kunstge-

schichte die Wege zu ebnen hat, die Kritik wird ihre Mittel zu einer berechtigten und wirksamen Thätigkeit allein, wenigstens am sichersten, aus einer Vorschule nehmen können.

Man verbindet mit dem Ausdruck »Kritik« in der Regel die Vorstellung von einer Thätigkeit des Verstandes, durch welche Fehler und Mängel an einem Gegenstand dargethan oder behauptet werden. Es beruht diese Annahme auf einer falschen Auffassung, zum Theil auch wohl auf einseitiger Ausübung der Kritik. »Kritik« kommt her von dem griechischen Worte κρίνειν (unterscheiden) und hat demnach allerdings das Mindergute vom Guten, das Mangelhafte vom Vollkommenen zu unterscheiden. Sie wird uns also einen Mâssstab in die Hand geben, nach welchem wir den Unterschied zwischen einer Venus von Praxiteles und einer von Canova, oder mit welchem wir den Werth der Propyläen zu Athen gegenüber von Berninis Säulengang zur Peterskirche in Rom u. Ae. m. bestimmen können. Und in dieser Richtung wird die Kritik oft nur das Amt des Tadels zu verwalten haben, was weder besonders angenehm ist, noch macht.

Aber die Kritik hat am Kunstwerk noch ganz andere Unterschiede aufzufinden, als die von gut und nicht gut, von mehr oder minder vollkommen. Die Gesichtspunkte, unter denen ein Kunstwerk zu betrachten ist, sind von der grössten Mannichfaltigkeit. Es ist eine ganz besondere und besonders wichtige Aufgabe der Kritik, die besondern Seiten eines Kunstwerks sowohl in scharfer Sonderung von einander, als in ihren Beziehungen zu einander ins Auge zu fassen, und indem sie diess thut, und uns am Werke des Künstlers die Grundlage desselben, den Gegenstand deutlich macht, auf seine Bestimmung hinweist, es nach Auffassung, Anordnung, Darstellung, nach Styl und Ausführung, in möglichst scharfer Sonderung betrachtet und folgerichtig entwickelt, uns ins Bewusstsein bringt, führt sie uns ein in die geistige Werkstatt des Künstlers, in die Entstehungsgeschichte seiner Werke und vervielfacht und verewigt die Freude, die wir daran haben, da ohne das Erkennen und Festhalten jener Unterscheidungen der Eindruck immer nur ein unbestimmter und flüchtiger sein muss.

Noch mehr! Einen vollkommen genügenden Eindruck machen verhältnissmässig nur wenig Kunstwerke. Dennoch legen die meisten Zeugniss ab von edeln und achtungswerthen Bestrebungen, alle sind redende Denkmale von Bildungsstufen der Menschheit. Ihre Bedeu-

tung aber tritt meist nur an einigen Stellen, oft nur an Einer Seite hervor, so dass wir auch nur in der gründlich prüfenden Betrachtung aller Seiten ihres besondern Werthes inne werden. Wie oft geht man achtungslos an einem Gemälde vorüber, weil es »nicht gut gemalt« ist! Wer aber gelernt hat, bei einem Bilde noch nach dem Gegenstand desselben zu fragen, nach dem Gedanken-Inhalt, nach der Art der Auffassung, nach den Formen der Zeichnung, nach dem Geschmack in der Anordnung u. dergl. m., der wird wahrscheinlich Mancherlei finden, was ihn erfreuen, jedenfalls Einiges, was ihn belehren konnte. Freunde des strengen Styls zucken nicht selten die Achseln vor einem Gemälde, das offenbar nur auf malerischen Effect berechnet ist. Gerechte, d. h. einsichtige Kritik erinnert sich, dass Stimmung und Haltung besondere Eigenschaften eines Kunstwerks sind, die — obschon sie einseitig angestrebt wurden — doch auch Beachtung verdienen, wie die einseitige Anstrebung einer strengen Form.

Das wäre demnach die zweite und offenbar lohnendere Aufgabe der Kritik; und wenn in einer Vorschule der Kunstgeschichte vornehmlich der Standpunkt der Kritik gewonnen werden soll, so meine ich den, von welchem aus uns die Erkenntniss des vielfachen Werthes der Werke der Kunst ermöglicht wird; von welchem aus wir die grossen Verdienste der noch sehr unvollkommenen Malereien eines Giotto würdigen lernen; auf welchem unsere Bewunderung Rafael's ihren Gehalt erhält, und wo wir selbst für die Verirrungen des Genius noch eine Milderung des Urtheils gewinnen.

Von nicht geringerer Wichtigkeit erscheint es, vor dem Eintritt in das Detail der Kunstgeschichte, sich über das Verhältniss der bildenden Künste unter einander, vornehmlich über ihre gemeinsamen Zwecke, wie über ihre gemeinsamen Gesetze zu unterrichten, da gerade darin für so viele fragliche Erscheinungen die Erklärung liegt. Namentlich gilt diess von der überwiegenden Stellung in der Architektur, da in ihr die Grundprincipien der bildenden Kunst ihren einfachsten, aber auch überzeugendsten Ausdruck gefunden.

Ebenso einleuchtend ist die Nothwendigkeit, sich in voraus mit den Gattungen und Verzweigungen der verschiedenen Künste, so wie mit deren Bedeutung, Aufgaben und Grenzen bekannt zu machen; wie denn — um nur Ein Beispiel anzuführen — ohne klare Anschauung des Unterschiedes zwischen Historien- und Genremalerei, ja selbst nur

ohne einen bestimmten Begriff von der ersten, das Studium der Geschichte der Malerei sehr im Trüben bleiben muss.

Das sind die Erwägungen, die mich bestimmt haben, den Aufbau von Propyläen der Kunstgeschichte zu versuchen.

Ueber das Buch selbst dürften nun noch einige erläuternde Worte nothwendig sein.

Zur richtigen Vorbereitung für das Studium der Kunstgeschichte halte ich es für unerlässlich, vorerst das Verhältniss der Kunst zur Geschichte der Menschheit ins Auge zu fassen, die Kunst aus der Menschheit und ihrem geistigen Bedürfniss hervorgehen zu sehen; dann in gleicher Weise der Entstehung des Kunstwerks in der Seele des Künstlers zu folgen und so das Ursprüngliche vom Nachträglichen, das Wesentliche vom weniger Wesentlichen mit Sicherheit scheiden zu lernen. Das bestimmte mich bei dem Aufbau meines Buches, so dass ich nicht etwa ebensogut erst vom »Styl« und dann von der »Darstellung«, erst von der »Färbung«, dann von der »Zeichnung« etc. hätte reden können.

Muss es mein Wunsch sein, mein Buch in den Händen möglichst vieler Freunde und Freundinnen der Kunst und Kunstgeschichte zu sehen, und somit auch solcher, die längst mit Andacht durch ihre Tempel gewandelt, so war es doch geboten Rücksicht zu nehmen auf solche, die in der That noch in aller Hinsicht nach einer Vorschule verlangen; ich musste hie und da deutlicher und ausführlicher sein, als ich es vor einem im Kunstgebiet nicht unbewanderten Leser verantworten könnte. Es hat mich hierbei besonders der Gedanke geleitet, die »Vorschule« beim Unterricht in den Lehranstalten für höhere weibliche Bildung eingeführt zu sehen, wo es dem Lehrer nicht schwer fallen dürfte, mit Hülfe des Buchs bei seinen Schülerinnen einen guten Grund für gesunde Kunstanschauung zu legen. Dennoch habe ich mich überall auf das Nothwendigste zu beschränken gesucht und bei einzelnen Lehren (z. B. von den Kunstformen, von den Proportionen, von der Perspective etc.) mich nur an die allgemeinsten Bestimmungen und Merkmale gehalten, mit steter Rücksicht auf meine Aufgabe, zum Studium der Kunstgeschichte vorzubereiten.

Von wesentlichem Werth für die Lösung meiner Aufgabe mussten Beispiele aus der Kunstgeschichte selbst sein, so dass — wie etwa diese bei ihren Darstellungen sich auf Lehren und Grundsätze beruft — ich mich für meine Lehren auf Kunstwerke beziehe. Der Opferwilligkeit

aber meines Herrn Verlegers verdanke ich es, meine Beispiele nicht nur mit Worten, sondern anschaulich in zahlreichen Abbildungen anführen zu können, wodurch freilich in ganz unzweifelhafter Weise das Werkchen zum »illustrierten« wird.

Man wird die Bedeutung dieser Beispiele nicht missverstehen; man wird nicht in der Bemerkung über das Gefälte einer Figur ein Urtheil über diese, oder gar über ihren Meister sehen, sondern eben nur über das Gefälte in der angegebenen Beziehung.

Ich rechne bei dem Leser auf das gleiche Verständniss, wenn ich einzelne Aussprüche anderer Autoren anführe und als nicht genügend bezeichne. Wenn man mit Winckelmann nicht übereinstimmt, da wo er Raphael Mengs über Rafael Sanzio setzt, wird man noch nicht dem Verdacht verfallen, sich selbst über ihn setzen zu wollen. Ich bemerke diess vornehmlich in Bezug auf einige Citate in den beiden ersten Abschnitten, die bei flüchtigem Lesen leicht zu dem Missverständniss führen könnten, als wären sie eine Kritik der angeführten Werke, oder gar ihrer Verfasser. Und so wenig es Jemandem einfallen wird, zu glauben, ich habe mit den eingeschalteten (wörtlichen und bildlichen) Beispielen alle vorhandenen Belege zu meinem Vortrag geben wollen, so wenig wird er die Anforderung stellen, dass ich bei vorkommenden Fragen, etwa nach dem Wesen der Schönheit, die einschlägige philosophische Literatur erschöpfe, hier in einer Vorschule der Kunstgeschichte, die nothwendig weit entfernt von einer Vorschule oder gar einem System der Aesthetik ist.

Ich habe die Vorträge, die hier als Vorschule zur »Kunstgeschichte« erscheinen, in München vor einem zahlreichen hochgebildeten Publicum von Zuhörern und Zuhörerinnen gehalten. Die treu ausdauernde Theilnahme derselben hat mir die Hoffnung gegeben, auch in weiteren Kreisen dafür eine willkommene Aufnahme zu finden. Möge sie dem Buche zu Theil werden! und möge es mitwirken, Verständniss und Liebe der Kunst und Kunstgeschichte immer weiter zu verbreiten!

Grosspienzenau bei Miesbach in Bayern, im Junius 1862.

Der Verfasser.

INHALTSVERZEICHNISS.



VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN.

Ursprung der Kunst.

Eine, vornehmlich von Vasari und den Italienern, auch von Diderot und den Franzosen überhaupt vertretene Ansicht setzt den Ursprung der Kunst in den Instinkt der Nachahmung, und führt sie auf diesem Wege zu ihrer Vollendung, d. h. zu ihrer vollkommenen Uebereinstimmung mit der Natur. Es hat diese Meinung den Schein der Wahrheit für sich; denn an der Vollkommenheit der Natur zweifelt Niemand. Aber man vergleiche nur den Abguss einer antiken Statue mit dem Abguss über einen lebendigen Leib, und man wird rasch erkennen, dass der Begriff der Kunst in dem Begriff vollkommener Naturnachahmung nicht aufgegangen ist. Und blicken wir weiter! was hat denn die Architektur, oder gar die Musik nachzuahmen — ausser etwa auf Irrwegen?

Winckelmann[1] sagt: »Die Künste, welche von der Zeichnung abhängen, haben, wie alle Erfindungen, mit dem Nothwendigen angefangen; nach dem suchte man die Schönheit und zuletzt folgte das Ueberflüssige. Dieses sind die drei vornehmsten Stufen der Kunst.« Demnach wäre nicht der Instinkt der Nachahmung, sondern der Instinkt der Selbsterhaltung, der Trieb dem Bedürfniss zu begegnen, Quelle der Kunst. Aber was ist der Beweggrund des Fortschreitens vom Nothwendigen zum Schönen, wenn dieses nicht von allem Anfang als Forderung vorausgesetzt wird?

Ottfried Müller beginnt sein Handbuch der Archäologie der Kunst mit den Worten: »Die Kunst ist eine Darstellung, d. h. eine Thätigkeit, durch welche ein Innerliches äusserlich wird.« In dieser Fassung ist die Erklärung zu weit und es dürfte danach schwer zu bestimmen sein, was nicht unter den Begriff der Kunst fällt. Die Hand, die im Zorn schlägt, führte danach ein Kunstwerk aus, denn sie stellt etwas Innerliches äusserlich dar; selbst der Vogel, der im Hunger nach Speise sucht, bringt einen innerlichen Vorgang zur sichtlichen Erscheinung. Jedes Wort, ja ein blosser Schrei wäre nach dieser Erklärung ein Kunstwerk. Aber wenn wir auch den Satz, wie er nach den nachfolgenden Erörterungen gemeint ist, so verstehen, dass die Kunst eine jener Fähigkeiten sei, durch welche etc., so fehlt uns eben was wir suchen, die unterscheidende Bestimmung des Begriffs.

Kugler[2] sagt: »Der Ursprung der Kunst liegt in dem Bedürfniss des Menschen, seinen Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen und dieser

---

[1] Joh. Winckelmann's Werke, Stuttgart 1847. p. 15. §. 1.
[2] F. Kugler im Eingang seiner Allg. Kunstgeschichte.

Gedächtnissstätte, diesem »Denkmal« eine Form zu geben, welche der Ausdruck des Gedankens sei.« Aber der Pfahl im Wasser, der mit einem Reissigbündel die Sandbank bezeichnet; der Steinhaufen, den ich in den Weg lege, um den Rückweg zu finden, hat kein Merkmal der Kunst an sich, noch in sich, wiewohl beide einen Gedanken an eine feste Stätte knüpfen und ihr eine Form geben, die der Ausdruck des Gedankens sein soll. Und wie wäre denn eine Melodie ein Denkmal?

In all diesen Erklärungen und vielen ähnlichen, die ich anzuführen unterlasse, da sie uns nicht weiter fördern, ist Wahrheit, aber nicht die ganze. Sie haben alle einen gemeinsamen Mangel: sie fassen nur einzelne Merkmale der Kunst, nicht die Kunst im Ganzen, in's Auge; vor allem nehmen sie nicht Rücksicht auf die Gemeinsamkeit aller Künste. Und das gerade ist unerlässlich, wenn wir den Ursprung der Kunst auffinden wollen.

Den freien, durchschauenden Blick werden wir erst gewinnen, wenn wir emporgestiegen zu der gemeinschaftlichen Quelle aller Künste, wenn wir den Ausdruck gefunden haben, der gleich bezeichnend ist für ein Werk der Tonkunst wie der Bildnerei, der Poesie wie der Baukunst.

Das allgemeinste, aller Kunst gemeinsame Merkmal ist nun, dass sie einen Gegensatz bildet zu dem Gewöhnlichen, Alltäglichen, Nothwendigen; und zwar, dass sie der Ausdruck einer über dem Gewöhnlichen, Alltäglichen, Nothwendigen erhöhten Stimmung, einer gesteigerten Bewegung der Seele ist. Durch diese höhere Stimmung und gesteigerte Bewegung der Seele wird der Gang zum Tanz, der Ton zum Gesang, die Rede zur Dichtkunst, der umschlossene Raum zur Pyramide und zum Tempel, das Körperliche geistig, die Menschengestalt zur Gottheit. Diese höhere Stimmung und gesteigerte Bewegung der Seele nennen wir — Begeisterung. Die Kunst ist mithin die Sprache der Begeisterung der Menschheit! Zur Bezeichnung aber des Gewöhnlichen und Nothwendigen bedarf der Mensch nicht der Kunst; wenngleich nichts ihn hindert, Alles unter die Einwirkung einer erhöhten Stimmung zu stellen.

So behalten fast alle frühern Erklärungen ihren Werth und erhalten nur die nothwendige Einheit und Erweiterung. Bedürfniss und Nachahmungstrieb, wie das Verlangen, seinen Gedanken sinnlich wahrnehmbare Formen zu geben, sind Hülfskräfte der Kunst; aber ihr Schöpfer ist die Begeisterung.

Grundmerkmale der Kunst.

Die Grundmerkmale der Kunst können demnach keine andern sein, als die Grundmerkmale der Begeisterung; nehmlich: 1. das Unbewusstsein (die Phantasie), 2. das schöpferische Vermögen (Freiheit, Ur-

sprünglichkeit), 3. das feste Mâss (die Unterordnung unter ein allgemeines Gesetz), 4. die Wahrheit (das Charakteristische).

Das Unbewusstsein, das erste Merkmal wahrer Begeisterung, ist der Zustand der Seele, in welcher ihr die Anschauungen von selbst kommen, unabhängig von Ueberlegung und Wollen, wie Träume. Es kann sich bis zur Eingebung (Inspiration) und möglicher Weise darüber hinaus zur Bewusstlosigkeit und selbst zum Wahnsinn steigern; — oder es geht nach der entgegengesetzten Seite in Bewusstsein über, und in Reflexion, Combination und Lüge aus, eine Erscheinung, die uns unter der Bezeichnung der »gemachten Begeisterung« wohl bekannt ist. In dem Unbewusstsein (Naivetät) liegt die höchste Kraft, die tiefste Bedeutung der Kunst, die grösstmögliche Wahrheit des Ausdrucks. Denn, wenn im Bewusstsein das Individuum spricht, so spricht im Unbewusstsein aus dem Individuum der Geist des Volkes, der Zeit, ja der Menschheit, der allgemeine Geist, von dem der besondere ausgegangen. Daher die tiefe Wahrheit und Innigkeit der Volksmelodien, die — wie aus einem Kunst-Instinkt geboren — untrüglich auf die Quellen und auf die Möglichkeit einer nationalen Kunst hinweisen; daher die Macht einer Baukunst, die die Geschichte erzeugt, und die Ohnmacht aller auf Bestellung entstandener Dichtungen.

Das zweite Merkmal der Begeisterung ist — das schöpferische Vermögen, die Freiheit und Ursprünglichkeit ihres Ausdrucks. Da die Anschauungen der Begeisterung nicht Wiederholungen des gewöhnlichen Lebens, sondern Wirkungen einer ungewöhnlichen, erhöhten Stimmung sind, so muss die Seele, um sie dieser entsprechend auszudrücken, die Fähigkeit besitzen, eigne Zeichen dafür zu schaffen. Die Wirklichkeit kann ihm die Form nicht geben. Nicht der Schrei des Gepeinigten ist der künstlerische Ausdruck des Schmerzes: in eignen, frei geschaffenen Klängen spricht die Tonkunst ihn aus; nicht der pathologische Zustand eines manntollen Weibes schwebt dem Dichter der Phädra vor; und zur Schöpfung des Säulenhauses reicht kein Talent selbst der täuschendsten Nachahmung hin. Aber wahre Begeisterung, deren erstes Merkmal die Unmittelbarkeit ist, kann sich auch nicht fremder, angelernter erborgter, künstlerischer Formen bedienen; von innen heraus müssen sie kommen. Die Fähigkeit aber, eigne, entsprechende Zeichen für die Anschauungen der Begeisterung zu finden, ist das bildende, schöpferische Vermögen, der Formensinn; für den Einzelnen wie für ein Volk das Zeugniss und die Bedingung für den Beruf zur Kunst. Desshalb lässt die Nachahmung, selbst eines Rafael kalt, während der kleinste Strich von ihm selbst entzückt. Ohne diesen schöpferischen Formensinn ist die Kunst zur Dürftigkeit, Nachahmung, Charakterlosigkeit und selbst zur Unform verurtheilt; aber im Missbrauch der damit gegebenen Freiheit kann sie zu Eigenheit, Willkühr und Unsinn ausarten.

An diese freie Schöpferkraft der Begeisterung reiht sich unmittelbar das dritte Merkmal: die Gebundenheit an ein Gesetz, dessen Ursprung und Wirksamkeit weit über die Grenzen des Individuums, der Zeit, des Volkes,

der Menschheit, selbst unseres Planeten vielleicht bis in den Bau des Weltalls, »in die Harmonie der Sphären« reicht, das Gesetz des Mâsses und der Zahl. Sowie das gewöhnliche Schreiten zum Tanzen wird, ist es an eine gemessene Bewegung gebunden; der Ton der menschlichen Stimme, sowie er die ebene Bahn der Rede verlassen und als Gesang sich erhoben, folgt für sein Steigen und Fallen einem strengen Zahlengesetz; die zur Dichtkunst gesteigerte Sprache fügt sich willig einem bestimmten Rhythmus oder Metrum; und die Baukunst sieht sich an ursprüngliche Verhältnisse (Proportionen) gewiesen.

Obwohl diess Gesetz aus unbekannter Tiefe oder Höhe stammt, nicht von Menschen gemacht, sondern nur gefunden und erkannt, ja anfänglich nur unbewusst ausgeführt worden (und theilweis noch wird), so stellt es sich doch als das fasslichste, bestimmteste am ersten dem Verstand, und führt am leichtesten die Kunst, die es gegen die Verirrungen der Phantasie und des Formensinns schützen soll und kann, möglicher Weise auf den nicht weniger verderblichen Irrweg nüchterner Berechnung, die allein in der Richtigkeit von Mâss und Zahl die Lösung der künstlerischen Aufgaben sieht. In den geheimnissvollsten Kräften der Kunst, in der Bestimmung von Mâss und Zahl, liegt demnach zugleich der Keim ihres Todes — der Phantasielosigkeit und der Formenarmuth! aber zugleich auch die Bedingung ihrer höchsten Vollendung, nehmlich der Schönheit!

Die Erklärung der Schönheit ist das schwierigste Problem der Aesthetik. Winckelmann hat sie für unmöglich gehalten, weil die Schönheit über unsere Fassungskraft hinausgehe; allein er bezeichnet die Einheit und Untheilbarkeit (Einfachheit) als die Quellen der Grundbegriffe der Schönheit, und gibt noch weiter den Aufschluss, dass sie »unbezeichnend« sein müsse, »nicht einer bestimmten Person, oder einem bestimmten Zustande eigen, sondern, wie das vollkommenste Wasser — ohne Geschmack.« Hiemit wäre das Charakteristische für immer und für alle Fälle vom Schönen geschieden!

Ottfried Müller sagt: »Schön nennen wir diejenigen Formen, welche die Seele auf eine ihrer Natur durchaus angemessene, wohlthätige, wahrhaft gesunde Weise zu empfinden veranlassen, gleichsam in Schwingungen setzen, die ihrer innersten Structur gemäss sind.« Aber gibt es denn nur Eine Art Seele? oder sind die Seelen nicht viel mehr nach Alter und Geschlecht, Nation, Zeit und Bildung verschieden? und würde nicht demnach der Begriff der Schönheit wechseln mit dem Individuum, dessen Seele gerade in Schwingungen gebracht wird? Nicht das Schöne wird auf solche Weise bezeichnet, sondern das Angenehme; denn dieses bestimmt sich nach der Besonderheit des Empfindenden.

Ich will nicht auf Erklärungen eingehen wie jene, die das Schöne das zur Wahrnehmung gebrachte Wesen Gottes nennen; denn zu diesem gehört wenigstens noch das Wahre und Gute; Ewigkeit, Allmacht und was wir sonst mit der Idee Gottes von Vorstellungen verbinden gar nicht gerechnet; noch

wie jene, die das Schöne in die Uebereinstimmung der Erscheinung mit ihrer Idee setzen, und es mit dem Vollkommenen verwechseln (wonach auch eine Missgestalt schön genannt werden könnte).

Winckelmann hat gewiss Recht, wenn er an die Möglichkeit einer genügenden Erklärung der Schönheit nicht glaubt. Schon der Umstand, dass eine und dieselbe Form unter verschiedenen Umständen schön und unschön zugleich sein kann, z. B. dieselbe Linie an einer Säule und an einer Bildsäule, rechtfertigt seinen Zweifel; nicht gerechnet, dass sich die Schönheit der Seele nicht mit dem Mâsse einer Körperschönheit oder eines Versbaues wird messen oder bestimmen lassen. Desshalb denke ich nicht daran, die Zahl der unzureichenden Erklärungen der Schönheit noch um eine vermehren zu wollen. Wohl aber würde die Kunst und ihre Geschichte unverstanden bleiben, wollten wir uns nicht Rechenschaft geben über das, was dabei die grösste, eindringlichste Wirkung auf uns äussert. Wir müssen dem wunderhaften Zauberwesen, das mit der Schnelle des Augenblicks das Gefühl erregt und es mit der Macht der Ewigkeit beherrscht, und doch vom Verstand nicht zu fassen ist, so nahe als möglich zu kommen suchen.

Im Denken kommt man auf einem Umweg oft rascher zum Ziel, als auf dem geraden. Ist man erst im Klaren über das Gegentheil eines Begriffs, so tritt dieser von selbst ins Licht, und überall ist die Verneinung leichter gefunden, als was sie verneint; so die Unschönheit leichter als die Schönheit. Fragen wir aber nach, was nicht schön sei? so werden wir Eine Antwort wenigstens finden, wenn wir uns an die Grundmerkmale der Kunst, wie sie oben besprochen wurden, erinnern.

Die Begeisterung oder ihr Ausdruck, die Kunst, ist für ihre Erscheinung, wie gezeigt worden, an bestimmte Gesetze von Mâss und Zahl gebunden, denen ursprüngliche Verhältnisse von Raum und Zeit zu Grunde liegen. Bleiben wir zunächst bei den oben angeführten Beispielen! Der durch Begeisterung zum Tanz gesteigerte Gang durchmisst einen gegebenen Raum mit einer bestimmten Anzahl nach Richtung und Mâss verschiedener Schritte in bestimmter, ebenso verschiedener Geschwindigkeit. Der Ton, der sich zum Gesang erhebt, findet sich auf eine bestimmte Zahl von verschiedenen Modificationen eingeschränkt und auf die Verbindung derselben nach einem bestimmten Zeitmâss angewiesen. Für die zur Dichtkunst gesteigerte Rede hat eine bestimmte Gliederung nach Länge und Kürze der Sylben und deren gemessener Folge im Versmâss, nach Art und Richtung der Gedanken in bestimmte Verstheile, oder auch Abtheilungen der Dichtung im Ganzen, ihren bezeichnenden Werth. Die Baukunst beruht auf den drei Ausdehnungen in Breite, Höhe und Tiefe, die nur verkörperte Zahlenverhältnisse sind.

Fassen wir diese einzelnen Theile oder Gliederungen als Gegensätze, den zweiten Schritt als den Gegensatz des ersten, die Antistrophe als den Gegensatz der Strophe, die Höhe als den Gegensatz von Breite und Tiefe u. s. f., so tritt in dieser Schöpfungsgeschichte der Künste als gemeinsames

Merkmal die Entstehung von Gegensätzen und ihre Verbindung nach gewissen Måss- und Zahlenverhältnissen hervor. Hier wird das Unschöne, wo es sich zeigt, sogleich empfunden werden. Die Verbindung der Glieder oder Gegensätze kann nehmlich eine durchaus, oder eine theilweis gleichmässige, oder auch eine durchaus oder theilweis ungleichmässige sein. Man kann einen gegebenen Raum in gegebener Zeit mit ganz gleichen, oder mit gleichmässig abwechselnden, oder mit ungleichen und auch mit ungleichmässig abwechselnden Schritten durchmessen; man kann musikalische Töne sich nach der Tonleiter und mit ganz gleichem Zeitmåss folgen lassen und die ganz gleichmässigen zugleich anschlagen, oder man kann auch ganz oder theilweis widersprechende mit einander verbinden u. s. w. In allen diesen Fällen einer gänzlichen Uebereinstimmung und eines gänzlichen Widerspruchs fehlt uns etwas zur Befriedigung der angeregten Empfindung. Die vollständige Gleichmässigkeit der Gliederungen oder Gegensätze ist so wenig schön, als ihre Nichtübereinstimmung, ihr Widerstreit; weil hier das Gemüth nicht ruhen kann, dort nicht in Bewegung kommt. Das Secundieren einer Melodie in der Octave ist so unerträglich, wie das in falschen Intervallen; ein Giebelfeld im gleichseitigen Dreieck ist hässlich, eines von drei ungleichen Seiten aberwitzig; die Bewegung der rechten Seite eines Körpers in der Wiederholung an der linken Seite ist unschön, im Widerspruch damit widerwärtig, u. s. f. Das Gemüth verlangt zugleich Bewegung und Ruhe, zum Einen das Andere, aber als befreundet, übereinstimmend; und die Macht, die diess Verlangen stillt, ist die Schönheit. Die Schönheit bedarf demnach zu ihrer Erscheinung der Gegensätze, aber nicht um sie stehen zu lassen, sondern um sie durch eine höhere Ordnung, der sie folgen, zu vermitteln, und eben diese Vermittelung ist es, in der sich ihr Wesen offenbart. Der Tanz wird schön sein können, wenn die einzelnen Schritte unter sich zwar ungleichmässig, aber nach einem höhern Ebenmåss verbunden sind, wenn die Bewegung der Arme und Füsse nicht dieselbe und auch nicht eine ganz widersprechende ist, wenn die Weite des Schritts im Verhältniss steht zu den schreitenden Gliedern; der schöne Accord besteht aus der Verbindung ungleicher Töne; die Måsse von Höhe, Breite, Tiefe dürfen in der Baukunst sich nicht decken, wenn das Gebäude den Eindruck der Schönheit machen soll.

Diess ist die Stelle, an welcher die neuesten Entdeckungen auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft mit dem Gewicht ihrer Allgemeingültigkeit und überraschenden Folgerichtigkeit in den Kreis der ästhetischen Untersuchungen entscheidend eintreten. In der That scheint es, dass durch die von Ad. Zeising[1] und Friedr. Stöber (unabhängig von einander) angestellten Messungen der Euklidische Lehrsatz vom »goldenen Schnitt«, nach welchem ein Gan-

[1] Ad. Zeising, Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers etc. Leipzig, R. Weigel 1854.

zes in zwei ungleiche Theile derart getheilt wird, dass sich der kleinere Theil zum grössern verhält, wie der grössere zum Ganzen, nicht nur als ein allgemeines Naturgesetz, sondern auch in seiner Anwendung auf die schönen Künste als das Grundgesetz der Schönheit nachgewiesen ist.

Täuschen wir uns aber nicht, als ob das Räthsel der Schönheit wirklich und unwidersprechlich gelöst wäre! Auch mit dem Zauber-Mâssstab des goldenen Schnittes in der Hand wird der Unberufene im Finstern tappen, und nur dem Feingefühl des Kunstgenius wird es gelingen, das Schöne zu erschaffen und lebenerfüllt und entzückend vor die Sinne zu stellen.

Dazu kommt, dass neben dem Gesetz der harmonischen Gegensätze ein zweites Gesetz mit ebenso unabweislicher Forderung steht und ein vollkommenes Gleichmâss als Bedingung der Schönheit fordert, das Gesetz der Symmetrie. Die gleichmässige horizontale Zweitheilung, wie sie sich im animalischen Organismus ausspricht, durchdringt, wenn auch unter verschiedenen Modificationen, alle Kunst; und wie ein Gesicht mit nur einem, oder einem kleinen und einem grossen Auge oder Nasenflügel, ein Körper mit einer hohen und einer niedern Hüfte etc., ein Tempel mit verschiedenen Säulen rechts und links vom Eingang ewig unschön sein werden, so zeigt sich die Forderung des Gleichmâsses bei Allem, was auf Schönheit Anspruch macht.

Doch hier so gut als unter dem Gesetz der Proportionen finden Abweichungen statt, ohne Verletzung der Schönheit: durch leichtes Vermischen oder Verwischen der Gegensätze, so wie durch theilweises Aufheben oder Verdecken des Gleichartigen entstehen das Wohlgefällige, Anmuthige, Reizende; durch strengeres Einhalten der Gegensätze, wie des Gleichmâsses Hoheit und Würde. Ja die Schönheit erstreckt sogar jenseit der ihr gesteckten Grenzen ihre Macht und erhebt das Unterschiedlose zum Erhabenen, das Widersprechende zum Komischen.

Das vierte Grundmerkmal der Kunst ist die Wahrheit. Weder Phantasie noch Formensinn, noch Schönheit reichen hin zur vollkommenen Weihe der Kunst. Soll die Kunst ein Geistiges zur sinnlichen Wahrnehmung bringen, so muss sie — auch in der ihr eigenen höhern Stimmung — den entsprechenden Ausdruck dafür finden; sie darf damit nicht hinter dem Gedanken zurückbleiben, nicht über ihn hinausgehen; sie muss wahr sein. Unter der Anforderung der Wahrheit wird das Charakteristische in die Kunst eingeführt, wird der feierliche Tanz sich vom freudigen, der Hymnus auf die Gottheit vom frohen Festgesang oder vom Trauerchor, die Göttin der Weisheit von der der Schönheit, das Haus der Gottheit von dem der Menschen sich unterscheiden.

Die Kunst aber würde mit sich selbst, als der Sprache der Begeisterung in Widerspruch gerathen, wenn sie, um wahr zu sein, die Formen des Gewöhnlichen und Alltäglichen, der gemeinen Wirklichkeit annähme, wenn sie nicht an der Hand der Schönheit dem Ziele der Wahrheit zugehen wollte. Wohl aber vermag sie — in übermüthiger Laune — Schönheit und Wirk-

lichkeit verlachend, den Ausdruck des Gedankens zu übertreiben, die charakteristischen Merkmale verstärkt und vergrössert in die Darstellung zu fügen, und mit der Grotteske oder Carricatur über ihre eignen Grenzen zu springen.

Was hier in wenig allgemeinen Zügen nur angedeutet werden konnte, wird später bei den einzelnen Künsten eine weitergehende Ausführung erfahren.

Momente der Kunstgeschichte.

Begeisterung, in welcher wir den Urgrund aller Kunst erkannt haben, erhöht den Zustand und die Stimmung der Seele. Diese Erhöhung kann dem Grad und der Dauer nach verschieden sein. Wir können uns die Begeisterung allmählich geklärt und gekräftigt, gesteigert, oder geschwächt, über ihr Mâss hinausgeführt, gänzlich erschöpft, ja wohl gar nur künstlich hervorgebracht denken. Nach dieser Stufenleiter werden sich die Grundmerkmale ihrer Aeusserungen, die Momente der Kunstgeschichte, gestalten, und wir werden Erscheinungen finden, welche der stufenweisen Erstarkung und Verklärung der Begeisterung und dann ihrer Steigerung zu Trunkenheit, Rausch und Wahnsinn, oder auch dem Abfall zu Nüchternheit, Kälte und Lüge gleichen. Das sind die Momente, die sich folgen und wiederholen in der Geschichte der Kunst: in den Perioden der Entwickelung bis zur Vollendung, und dann zu Manierismus und Naturalismus. Und wie reine Begeisterung stets von nur kurzer Dauer ist, so will auch der Kunst für ihre höchste Blüthe immer nur eine kurze Spanne Zeit gemessen sein.

Es genügt indess für unsere kunstgeschichtliche Betrachtung nicht, das Auge auf die Abstufungen der Begeisterung, in welcher die Kunst ihren Ausgang gefunden, zu richten: wir müssen zu ihren Quellen aufsteigen, die Ursachen und Veranlassungen der Begeisterung kennen lernen.

Der erste Grund aller Begeisterung der Menschheit ist Gott und unser Verhältniss zu ihm; und darum ist alle Kunst religiösen Ursprungs. Der Inhalt aber dieser Begeisterung ist die Vereinigung mit Gott, ruhend auf dem Bewusstsein ursprünglicher Einheit mit ihm und nachfolgender Scheidung von ihm. Ob nun ein Volk in Gott den Herrn der Natur erblickt (im Monotheismus), oder in der Natur die Gottheit (im Polytheismus) — immer stehen Gott und Natur ausserhalb der Menschheit, deren ewiges Ringen ist, diesen Gegensatz aufzuheben. Tempel werden gebaut, damit die Gottheit daselbst wohne; Lobgesänge erschallen im festlichen Reigen, Gaben und Opfer werden dargebracht, sie geneigt zu machen; in ekstatischen Zuständen vernimmt der Mensch ihre Stimme; sie legt wohl auch zeitweis ihre Unsichtbarkeit ab, bis sie wirklich menschliche Gestalt annimmt. In der Menschwerdung Gottes erstrebt und erreicht die Menschheit ihre endliche Versöhnung mit Gott.

Nächst Gott ist es der Gedanke an die Unsterblichkeit der Seele, der den Menschen begeistert. An der Schwelle des Todes erhebt er sich in Schmerz und Hoffnung und das Bewusstsein der Ewigkeit tritt mit seinem stärksten Ausdruck an der Stelle hervor, wo die Hinfälligkeit unwiderleglich ist. So schliesst sich an die Klage um den Verstorbenen die Todtenfeier mit ihren Schmerzensklängen und Trauer-Bewegungen, und über der zerfallenden Hülle weist das aus festerem Stoff geformte Grabdenkmal über die Grenzen der Zeit hinaus. Wie aber Gott und Unsterblichkeit in der Menschenbrust unzertrennlich verbunden, gleichsam nur verschiedene Seiten desselben Gedankens sind, so zeigt uns auch die Entwickelungsgeschichte der Kunst Gotteshaus und Grabdenkmal, Gottesverehrung und Leichenfeier bei allen Völkern in engster Vereinigung.

An dritter Stelle sehen wir die Begeisterung eines Volkes für das Vaterland, für Heldenthum und Herrschergrösse. Es feiert in ihnen die Macht der Menschheit überhaupt, wie in der Religion die Macht Gottes, und am Grabe die Unmacht des Todes. Diese Begeisterung ist es, welche die Siegesfeste ordnet, das Wohnhaus zum Palast umwandelt, und dem ganzen öffentlichen Leben erhebenden Glanz verleiht.

Das sind die Höhenpunkte der Begeisterung, die wir uns als Standpunkte erwählen zur Ueberschau über das Kunstgebiet, zur Betrachtung der Hauptmomente der Kunstgeschichte. Was wir von da aus nicht, oder nur in der Ferne wahrnehmen, wird — wenn wir auch nicht die Augen davor verschliessen — für unsere Zwecke eine mehr oder weniger untergeordnete Bedeutung haben.

Das gemeinsame Gesetz aller Künste.

Indem wir nun zu der Untersuchung fortgehen, in welcher Weise die verschiedenen Künste dieser religiösen und politischen Begeisterung zum Ausdruck dienen und wie sie sich gestalten und entwickeln, dürfen wir noch ein gemeinsames Merkmal nicht übersehen!

Die Tonkunst schafft mit der Stimme den Gesang, mit dem Körper den Tanz (die Mimik); die Dichtkunst fasst den Gedanken an Gott und Unsterblichkeit in Hymnen und Psalmen und feiert göttliche und menschliche Grösse, Lust und Leid des Herzens, wie den Ruhm und den Schmerz des Vaterlandes im Epos und Drama; die Bildkunst (Baukunst, Bildnerei und Malerei) errichtet die Stätte, an welcher Gott wohnen, die Vereinigung von Gott und Menschheit gefeiert, Land und Volk verherrlicht werden soll. Alle Künste aber, indem sie eine höhere Bewegung der Seele äusserlich darstellen, wollen dieselbe Bewegung auch ausser sich bewirken; ja es ist das Wesen der Begeisterung, Alles, was sie berührt, mit sich fortzureissen, d. h. in dieselbe Empfindung und Anschauung zu ziehen.

Nicht sowohl um ihren Gegenstand demnach, als um die Empfindung die er gibt, die Gedanken die er weckt, ist es der Kunst zu thun; und indem sie die Phantasie in Bewegung setzt, gibt sie ihr auch zugleich eine bestimmte Richtung, sei es auf das Ernste und Erhabene, oder auf das Anmuthige und Heitere, immer auf die Stimmung, aus der ihr Werk hervorgegangen.

Aus diesem natürlichen und uranfänglichen Trieb aller Kunstthätigkeit, den Gegenstand der Empfindung weniger vorzustellen, als hervorzurufen, folgt das allgemeinste, d. h. allen Künsten gemeinsame Bildungsgesetz, das Gesetz der Symbolik. Das Klagelied am Grabe ist nicht der unmittelbare Ausdruck des Schmerzes, sondern sein Gleichniss; der Reigentanz um den Altar des Bacchus zeigt uns nicht die Wirkungen der gefährlichen Freudengaben des Gottes, sondern er erinnert uns daran; und der Tempel ist nicht wirklich, sondern bildlich das Haus der Gottheit. Der Gegenstand und seine Andeutung müssen allerdings in Beziehung zu einander stehen; denn das ist Bedingung der Symbolik, die ihren Namen aus dem Griechischen *συμβάλλειν*, verbinden, verknüpfen, herleitet. Eine solche Beziehung kann näher oder entfernter, deutlich oder weniger deutlich ausgesprochen sein. Die Geschichte der Künste zeigt uns den Fortgang der Symbolik von der entferntesten Andeutung des beabsichtigten Gegenstandes bis zur entsprechenden Bezeichnung (die Periode des Idealismus); dann den Ueberschlag und das Aufgehen in den Gegenstand selbst (Periode des Naturalismus); und den Umschlag in die unwahre oder gefühllose Andeutung (Periode des Manierismus).

Rückblick.

Nach dem bisher Gesagten erscheint uns die Kunstthätigkeit als ein Ausfluss des allgemeinen Menschen-, Volks- und Zeitgeistes, vermittelt durch einige besonders begabte Individuen. Geistiges und Körperliches soll sich durch sie zu einem geistig und sinnlich wahrnehmbaren, ausdruckvollen Ganzen verbinden. Dazu gehört demnach, ausser der Sinnenwelt, die nie und nirgend fehlt, vor allem geistiger Gehalt in einem Volke, in einer Zeit. In einem Volke ohne geistigen Gehalt ist keine Kunstthätigkeit möglich. Je reicher an bewegenden Gedanken Zeit und Volk sind, desto eher und zahlreicher werden sie Künstler hervorbringen, Werke der Kunst entstehen sehen.

Dem Künstler aber müssen besondere Gaben und Kräfte verliehen sein zur Erzeugung von Kunstwerken. Vor allem muss er die Gabe der Anschauung haben, der innern wie der äussern. Wie er mit gesunden und scharfen Sinnen die Gegenstände der äussern Welt klar erkennt und unterscheidet, so muss die unsichtbare Geisterwelt ihm aufgethan sein, und das innere Auge muss die Gestaltung der Gedanken sehen, das innere Ohr den Ausdruck der Empfindung in Tönen wahrnehmen. Das ist die Gabe der

Phantasie, die unbewusste Wirkungskraft im Künstler, durch welche, wie in Träumen, eine Welt entsteht.

Die Gabe nun des Künstlers, diese innern Anschauungen äusserlich wahrnehmbar zu machen, dem Geist die entsprechende Form zu geben, das Kunstwerk zu erzeugen (γίγνειν): ist die Gabe des Genies.

Wiewohl hierin die wesentlichste Bedingung des Kunstwerks liegt, sein Dasein, so ist doch noch ein weiter Weg von der Geburt bis zur vollendeten Ausbildung, von der gelungenen und richtigen Anlage bis zur vollkommenen Ausführung, zu der mangellosen Verbindung von Geistigem und Körperlichem. Diese Gabe, die geistigen Anschauungen und Geburten mit der Körperwelt in Einklang zu bringen, ist Sache des Talents. Ohne Talent wird das Genie nur Unvollkommenes oder Unvollendetes hervorbringen; ohne Genie wird das Talent nur Vorhandenes nachahmen oder nachbilden.

Hat aber der Geist eines Volkes und einer Zeit die Phantasie auf Irrwege geleitet, so wird auch die innigste Verbindung von Talent und Genie zum rechten Weg schwerlich zurückführen und die beglückende Traumwelt verzerrt sich zur Lüge und selber zum Wahnsinn.

Wo dagegen aus gehobener Stimmung einer frischen und gesunden Volkskraft Phantasie, Genie und Talent hervorgehen und zur Thätigkeit gelangen, da sehen wir reiche und glänzende Perioden der Kunst sich entfalten, den Geist der Menschheit in seiner edelsten und entzückendsten Sprache sich kund geben.

Die bildenden Künste.

Bis hieher sehen wir alle Künste nebeneinander gehen. Aber von nun an scheiden sich ihre Wege; und wenn auch eine jede fortwährend der gemeinsamen Herkunft mit allen eingedenk bleibt oder bleiben sollte, und verwandtschaftliche Züge desshalb bei allen wiederkehren, so folgt doch eine jede ihrer besondern Bestimmung und unterscheidenden Gesetzen. Wir aber wenden uns — der Absicht dieses Buches gemäss — nach jener Seite mit unserer Betrachtung, wo die bildenden Künste ihre Thätigkeit entfalten.

Die bildenden Künste sind — unterschieden von den Künsten der Bewegung und Geberde, des Tons und des Worts, also des Tanzes und der Mimik, der Musik und der Poesie, welche keine Umbildung eines materiellen Stoffes vornehmen, — diejenigen, durch welche einem materiellen Stoff eine neue, bestimmte Form und Gestalt gegeben, oder überhaupt eine materielle Form oder Gestalt gebildet wird, nehmlich: Baukunst, Bildnerei und Malerei. Der Unterschied ist augenfällig. Während bei den

Künsten der Bewegung, des Tons und der Sprache der Mensch selbst in Leben und Wirklichkeit unmittelbar Empfindungen, Gedanken und Anschauungen zum Ausdruck und zur Wahrnehmung bringt, bedürfen für den gleichen Zweck die bildenden Künste äusserer Mittel, Steine und Thon, Farbe und alles Verwandten, und ihr ganzer geistiger und Seelengehalt kann nur, losgelöst von seinem Ursprung, vom schaffenden Künstler, durch diese materiellen Mittel zur Erscheinung kommen.

Ungeachtet dieser Grundverschiedenheit treffen die verschwisterten Künste immer wieder auf demselben Wege nach demselben Ziele zusammen und Baukunst, Bildnerei und Malerei müssen so gut als Tonkunst und Mimik, Musik und Poesie stets eingedenk bleiben, dass es für sie keinen anderen Ursprung und kein höheres Ziel gibt, als Religion und Vaterlandsliebe, und keine wirksamere Kraft, als die Kraft wahrhafter Begeisterung, dass sie in der Freiheit des Schaffens durch unabänderliche Gesetze von Màss und Verhältniss beschränkt sind, und Wahrheit und Schönheit im innigsten Bunde uns vor Augen zu stellen haben. Sie werden eingedenk sein, dass ohne Talent ein vollendetes Werk nicht geschaffen werden kann, dass aber das erstaunenswertheste Talent und die unübertrefflichste Virtuosität nicht ausreichen, den Mangel schöpferischer Kräfte zu decken, da nur dem Genius beschieden ist, die Bedeutung der Kunst für die Bildungsgeschichte der Menschheit zu offenbaren.

Wie nun die allgemeinen Gesetze aller Künste mit den besonderen für die bildenden Künste zusammenwirken — das wird der Gegenstand der nachfolgenden Betrachtungen sein.

Die Baukunst

umschliesst einen bestimmten Raum in bestimmten Formen nach den Richtungen der Breite, Tiefe und Höhe, zu dem Zweck, entweder rein geistigen Interessen — der religiösen Andacht und Verehrung oder der Erinnerung an Verstorbene; oder den materiellen Bedürfnissen der Wohnung, Beschäftigung, des Schutzes, des Verkehrs und des thätigen Lebens überhaupt zu dienen. Boden, Mauern und Decken sind daher nothwendige Bestandtheile eines Bauwerks. Ihr Material ist Holz oder Stein, auch bedient sie sich der gebrannten oder getrockneten künstlichen Steine aus Lehm und Thon, und löst ihre Aufgabe nicht allein durch Zusammensetzung, sondern zuweilen auch — wie bei den Grottentempeln, Katakomben und Grabkammern — durch Aushöhlung und durch Behauen von Felsen und Gestein.

Der Bauplan

ist die Voraussetzung eines jeden Gebäudes, er mag nun blos in Gedanken gefasst, oder auf Stein, Holz, Pergament, Papier oder wie immer gezeichnet, oder durch ein Modell, ein kleines aus Holz, Thon, Stein, Papier-

maché oder ein sonst beliebiges Material geformtes, der Zeichnung entsprechendes Nachbild versinnlicht sein.

Grundriss.

Zur Zeichnung gehört vor allem der *Grundriss*, die bestimmte Umgrenzung des Bauraumes und seiner innern Eintheilung, also der horizontale Durchschnitt der Umfassungs- und Zwischenmauern in ihrer Verbindung zum Ganzen, nebst etwaigen Einbauten (Altar, Kanzel) und den Angaben für Thüren und Fenster, wie z. B. Fig. 1, der Grundriss einer altitalienischen Kirche,

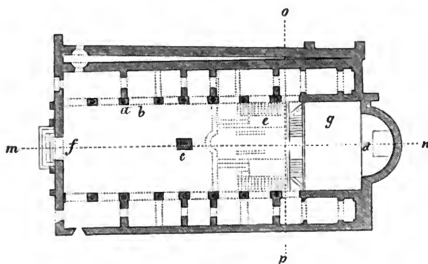


Fig. 1.

die an der Nordseite doppelte Mauern und an der Ostseite einen halbkreisrunden Abschluss hat. Man erkennt die Dreitheilung im Innern, die Pfeiler mit ihren Säulen *a*, und den durch Punkte angegebenen Bogen *b*, die Oeffnung des Bodens *c* und die Treppen *e* nach der unterirdischen Kirche, den Altar *d*, den Haupteingang *f* etc. Solche Grundrisse können (und müssen nach Umständen) von jedem Geschoss eines Gebäudes gemacht werden.

Aufriss.

Der *Aufriss* gibt die äussere Ansicht eines Gebäudes und kann (oder muss nach Umständen) von jeder Seite desselben genommen werden. Er ist entweder *geometrisch*, d. h. ohne Rücksicht auf die in der Wirklichkeit dem Auge sich darbietenden Verkürzungen, so dass also die Linien der neben der Vorderseite sichtbaren Seitenflächen so horizontal gezogen sind wie an jenen (Fig. 2, der geometrische Aufriss der Westseite von derselben Kirche, mit der Andeutung des Querschiffs), und dass horizontal liegende Kreislinien, sie mögen am Boden, in der Mitte oder in der Höhe vorkommen, nur durch horizontale oder wagrechte Linien bezeichnet sind; oder der Aufriss ist *perspectivisch*, so dass das Aeussere des Gebäudes sich zeigt, wie in der Wirklichkeit, nach den Gesetzen der Verkürzung. (Perspectivische Seiten-Ansicht derselben

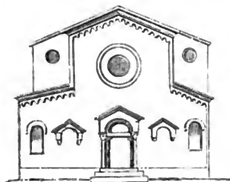


Fig. 2.

Kirche Fig. 3.) Die erstere Art ist unabweislich, weil nur bei ihr die Mâsse genau mit Winkelmâss, Zirkel und Zollstab zu erholen sind.

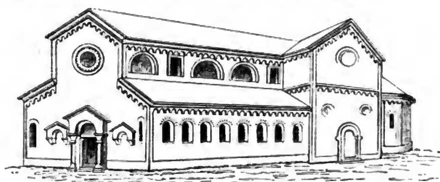


Fig. 3.

Längen-durch-schnitt. Der Durchschnitt eines Gebäudes ist aus der Vorstellung entstanden, sich dasselbe senkrecht durchschnitten zu denken. Man kann diesen Schnitt nach der Länge des Gebäudes annehmen (Längendurchschnitt derselben Kirche, Fig. 4). Er ist nach der Linie *mn* des Grundrisses gedacht;

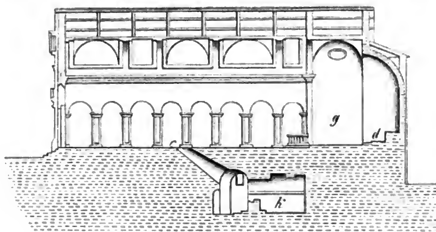


Fig. 4.

man sieht die Pfeiler und Bogen der nördlichen Seite, die gewölbten Räume *g* und *d*, desgleichen die Oeffnung *c*, die nach der unteren Kirche führt und diese selbst; oder man kann den Schnitt nach der Breite annehmen (Quer-durch-schnitt. Querdurchschnitt derselben Kirche, Fig. 5, nach der Linie *op* des Grundrisses gedacht. Auch hier erkennt man die überwölbten Räume der Ostseite, die untere Kirche und die dahin führenden Treppen). Man kann die Durchschnittlinien nach Belieben wählen (und, wie hier geschehen, auf dem Grundriss angeben); man kann von dem Durchschnitt eine Ansicht geben nach der einen oder nach der entgegengesetzten Seite. Die Durchschnittzeichnungen werden geo-

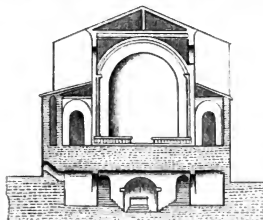


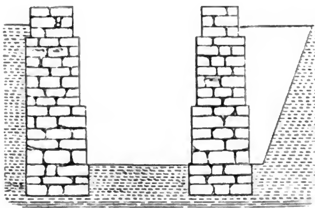
Fig. 5.

metrisch gehalten. Will man aber die Wirkung des ausgeführten Bauwerks dem Auge vorführen, so gibt man perspectivische Ansichten des Innern. Für die Einzelnheiten am Bauwerk, für Fenster und Thüren, Fussboden, Säulen und Pfeiler, Sockel und Gesimse, für alle Gliederungen und Verzierungen macht der Architekt Detailzeichnungen, und zur Erleichterung für den Gewerksmann, der danach arbeiten soll, in der für die Ausführung bestimmten Grösse; das sind die Werkzeichnungen, für welche in vielen Fällen am besten Modelle (runde Vorbilder) geschnitzt oder geformt werden.

Sollen Farben bei dem Bauwerk angewendet werden, so wird sie der Architekt schon auf seiner Zeichnung angeben.

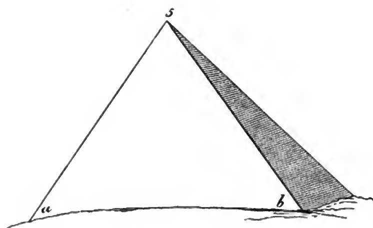
Die Technik

ist die Kunst der Ausführung. Bei der Aufführung eines Bauwerks ist die erste Rücksicht auf seine Haltbarkeit zu nehmen, und diese hängt — abgesehen von der Güte des Baumaterials — von dem Gegendruck (Widerlagen) ab, den man gegen den Druck der aufgeführten und zusammengefügten Massen gewinnt. Der Druck kann ein zweifacher sein: einmal ein senkrechter nach dem einfachen Gesetz der Schwere (Druck), oder ein seitlicher Druck. (Schub, Horizontalschub), wenn der Druck von einer schrägstehenden Schub. Last kommt. Mauern auf lockerem Erd-, Sand-, Lehm- oder Kiesgrund aufgeführt, würden durch dessen Nachgiebigkeit ins Weichen kommen; desshalb muss ihnen eine widerstandfähige Unterlage in den ganz oder theilsweis vom Baugrund umschlossenen Grundmauern gegeben werden, deren Stärke, Breite und Tiefe sich nach der Last richtet, die darauf emporgeführt werden soll, so wie nach dem Grad der Nachgiebigkeit des Baugrundes. Vergl. Fig. 6.


Fig. 6.

Die Wirkung des Horizontalschubs muss durch einen Gegenschub aufgehoben oder künstlich, d. i. durch die Gewölbe- oder Dachsparrenconstruction in einen senkrechten Druck verwandelt werden.

Soll der seitlich umschlossene Raum auch oben geschlossen werden, so muss er eine Decke erhalten. Die einfachste Ueberdeckung eines umgrenzten Raumes wird erreicht, wenn man die Wände in einer Neigung gegen einander aufführt und in einer Spitze vereinigt. So entsteht die Pyramide Pyramide. (Fig. 7, Grundriss und perspectivischer Aufriss).



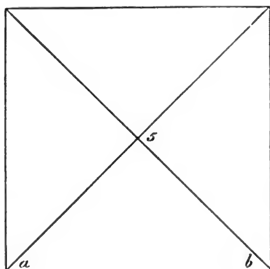


Fig. 7.

Die Decke über den senkrecht aufgeführten Mauern kann horizontal (eine flache Decke, ein Plafond) sein; oder in einem Kreistheil bestehen (Gewölbe); oder von aufsteigenden Flächen gebildet werden (Dach).

Dächer. Man unterscheidet in der Bedachung: 1. Pultdächer, die nur Eine geneigte Seite haben und sich an eine senkrechte Mauer anlehnen. (Fig. 8.)

2. Satteldächer, die nach zwei entgegengesetzten Seiten geneigte Flächen haben, und in der Höhe in Einer Linie (dem First) zusammen treffen. Sie werden an beiden Enden durch senkrechte Mauerflächen (Giebel, Giebelfelder) abgeschlossen. (Fig. 9 eine Seitenansicht und eine Ansicht von oben.)

Besteht ein Satteldach aus gebrochenen Dachflächen, von denen die unteren eine sehr steile Richtung haben, so heisst es (nach dem französischen Erfinder Mansard) Mansardendach. (Fig. 10.)

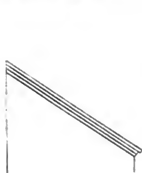


Fig. 8.

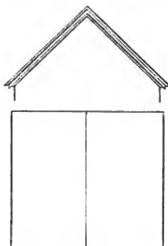


Fig. 9.

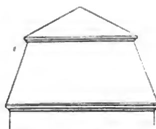
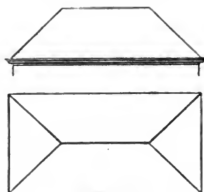
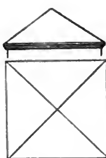


Fig. 10.

3. Ein Walmdach hat schräge Flächen nach allen Seiten, so dass die Giebel durch geneigte Dachflächen ersetzt sind, die sich mit den langen Seiten schneiden. (Fig. 11, Seitenansicht und Ansicht von oben.)


Fig. 11.


Fig. 12.

Wenn sich die geneigten Flächen eines Walmdaches in Einem Punkte (dem Firstpunkte) vereinigen, so entsteht das Zeltdach, das flach, aber auch hoch, und wie bei gothischen Thürmen, sehr hoch und spitz sein, auch ein Vieleck oder einen Kreis zur Grundlage (Basis) haben kann, und dann Helmdach oder Helm heisst. (Fig. 12, Seitenansicht und Ansicht von oben.)

Bildet die Summe der geneigten Flächen eines Walm- oder Helmdachs im senkrechten Durchschnitt einen Kugeltheil, so haben wir ein Kuppeldach (Fig. 13 *a*), das auch zum Glocken- (*b*) und Zwiebeldach (*c*) werden kann.

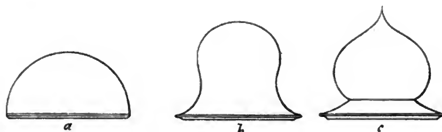


Fig. 13.

Die flache Decke übt nur einen senkrechten Druck auf die Mauern; die Gewölbe und das Dach drücken zugleich senkrecht und nach der Seite. Diesem Seitendruck, der die Mauern zum Weichen bringen würde, wird auf ver- Dachconstruction.

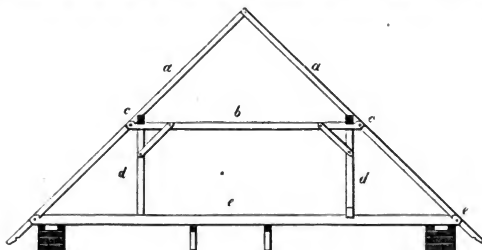


Fig. 14.

schiedene Weise vorgebeugt. Fig. 14 zeigt uns die einfachste Construction des Daches. Die schrägen Dachbalken (Sparren *a*) werden durch Querbalken (Spannriegel *b*) verbunden und damit zu einem Gesammtkörper ge-

macht, der einen senkrechten Druck, gleich der Horizontaldecke, ausübt. Ausserdem werden sie in der Mitte von einem auf dem Spannriegel aufliegenden Längenbalken (Pfette *c*) unterstützt. Der Spannriegel aber ruht auf dem senkrechten Bundpfosten *d*, und dieser ist in den horizontal auf der Mauer aufliegenden Bundbalken *e* eingezapft (d. i. mit den ausgeschnittenen oder zugespitzten Enden in ein dafür gleichmässig ausgeschnittenes Loch eingepasst und mit Pflöcken oder Nägeln befestigt). In diesen Bundbalken werden auch die Sparren eingezapft, so dass sie nicht rutschen können, und ihren Druck allein noch senkrecht ausüben müssen. (Fig. 14.)

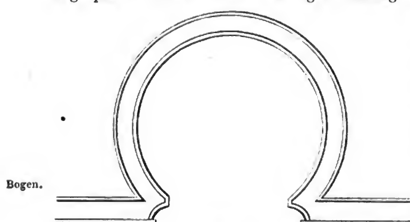


Fig. 15.

Bogen.

Das Gewölbe ist die aus Kreistheilen (Bogen) bestehende Decke eines ummauerten Raumes. Die Bogen haben verschiedene Gestalt, je nach der Stelle, von der aus sie geschlagen sind. Man unterscheidet:

1. Rundbogen, der einen vollkommenen Halbkreis bildet.

2. Hufeisenbogen, der mehr als die Hälfte des Kreises in sich darstellt (Fig. 15).



Fig. 16.

3. Stichbogen, der weweniger, als der Halbkreis, also nur einen Kreisabschnitt (ein Kreissegment) beschreibt (Fig. 16).

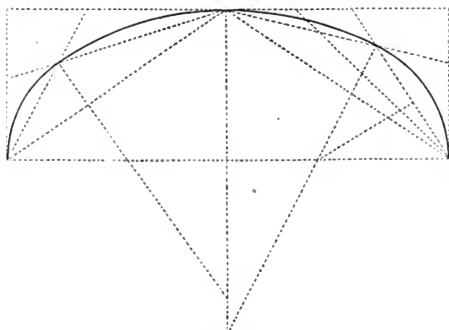
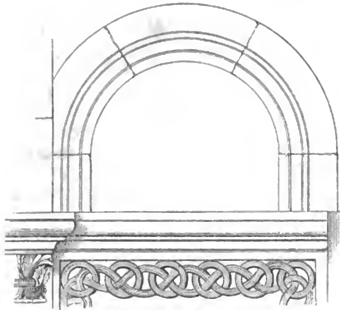


Fig. 17.

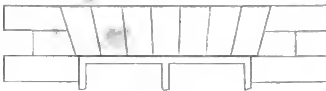

Fig. 18.

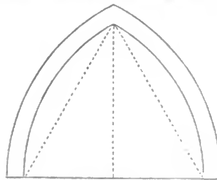
4. Gedrückter oder Korbbogen, der von einer Ellipse oder gedrückten Bogenlinie gebildet wird (Fig. 17).

5. Ueberhöhter oder gestelzter Bogen, dessen Seiten einen senkrechten Fortsatz haben (Fig. 18 ein überhöhter Rundbogen).

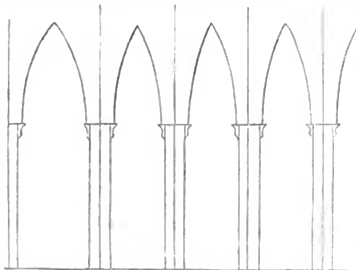
6. Scheitrechter Bogen ist horizontal, also eigentlich kein Bogen und wird nur wegen seiner bogenartigen Zusammenfügung so genannt (Fig. 19).

7. Spitzbogen, dessen Seiten (Schenkel) nicht von Einem Mittelpunkt aus geschlagen sind, sondern die deren zwei haben (Fig. 20). Je näher diese beiden Punkte sich lie-


Fig. 19.


Fig. 20.

gen, desto mehr nähert sich der Spitzbogen dem Rundbogen; je weiter sie aus einander liegen, desto enger und spitzer ist der Bogen (Fig. 21). Sind seine Mittelpunkte unter seiner Sohle, so wird er flach; sind sie über derselben, so kann er Hufeisenform annehmen oder überhöht sein (Fig. 22).


Fig. 21.

8. Sattelbogen (Eselsrücken), dessen Schenkel aus doppelten Bogen, nach aussen unten convex, oben concav gebildet sind (Fig. 23).

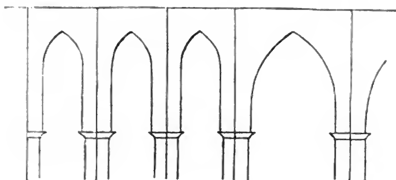


Fig. 22.

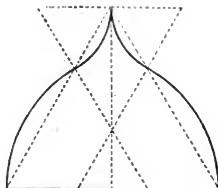


Fig. 23.

9. Umgekehrter Spitzbogen, dessen Schenkel nach aussen concav sind.

Fugenschnitt.

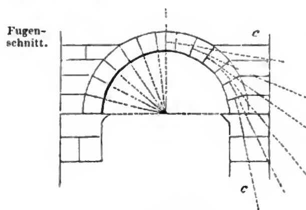


Fig. 24.

Der Bogen, zusammengesetzt aus Steinen, deren Verbindungslinien (Fugenschnitt) nach dem Mittelpunkt eines Kreises laufen, von dem aus der Bogenschenkel geschlagen ist, übt zugleich den senkrechten Druck und den Horizontalschub aus; und zwar wird der Schub um so stärker sein, je mehr der Fugenschnitt der Verticallinie sich nähert, und demnach um so mehr ein senkrechter Druck werden, je näher der Fugenschnitt der Horizontale steht (Fig. 24).

Gewölbe.

Das Gewölbe, das aus lauter einzelnen Bogen oder Bogentheilen besteht, muss in derselben Weise wirken. (Aus einer einzigen Masse bestehend, wie am Grabmal Theodorichs zu Ravenna, übt es natürlich nur den senkrechten Druck aus.)

Die innere Fläche eines Gewölbes heisst Leibung, die äussere Mantel oder Rücken. Gewölbefuss heisst der unmittelbar auf dem Widerlager ruhende Theil des Gewölbes; und wo sich dieser mit der Leibung schneidet, entstehen die Kämpferlinien.

Dem Druck des Gewölbes muss das Widerlager in den Umfassungs- und Grundmauern, in Säulen und Pfeilern, darauf sie ruhen, begegnen; gegen den Schub hilft eine Hintermauerung des Gewölbes, oder eine Verstärkung der tragenden Mauern. Fig. 24 zeigt uns die Wirkung des Schubs und die Anlage des Widerlagers (*c*). Die Verstärkung der Mauern geschieht durch Mauervorsprünge (aussen Strebepfeiler, im Innern Dienste), deren Stärke sich nach der Stärke des vom Gewölbe ausgeübten Schubs richtet. Wo einem Gewölbe ein anderes entgegensteht, leistet dieses vollständige Widerlagerdienste.

Man unterscheidet bei den Gewölben:

1. Das Tonnengewölbe, eine einfache Vereinigung von Rund- oder


Fig. 25.

auch Spitzbogen nach Einer Richtung, wobei die Verbindungsflächen der Steine (Lagerfugen) parallel laufen mit der Axe und den Widerlagern. Es gleicht einem der Länge nach durchschnittenen Cylinder. Fig. 25, wo zugleich unter den Bogen die »Dienste« sichtbar sind.

2. Das Klostergewölbe besteht aus zwei sich schneidenden Tonnengewölben und hat die den überwölbten Raum umschliessenden Mauern zu Widerlagern. Die einzelnen Abschnitte dieses Gewölbes heisst man Wangen (Fig 26).

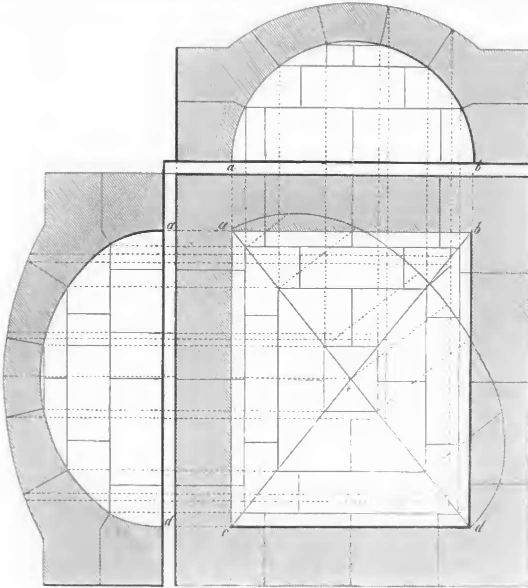


Fig. 26.

Sind die Durchmesser der sich schneidenden Tonnengewölbe unter einander gleich, so sind es die Bogen dieser Gewölbe (Grundbogen) auch; Ungleichheit der Durchmesser bringt auch Ungleichheit der Grundbogen, wie in unserm Beispiel.

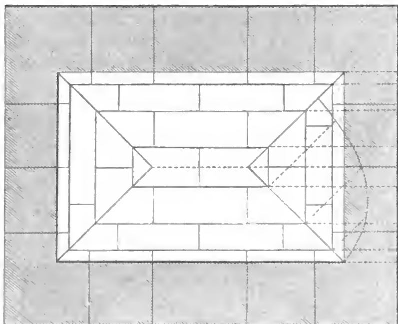


Fig. 27.

Sind die an einander stossenden Seiten sehr verschieden, so dass ein sehr gedrückter Bogen neben einen Rundbogen kommen würde, so wendet man für die Langseiten ein Tonnengewölbe an, und lässt die Wangen der Schmalseiten als Widerlager wirken. Das gibt das Muldengewölbe (Fig. 27).

Soll aber ein Klostergewölbe mit einer horizontalen Fläche geschlossen werden, so heisst es ein Spiegelgewölbe (Fig. 28).

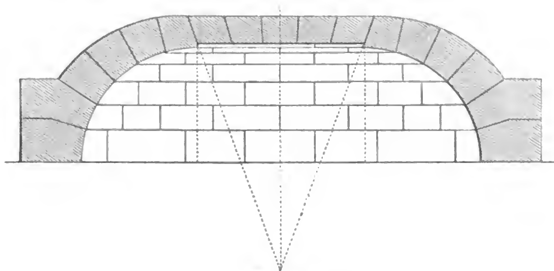


Fig. 28.

3. Das Kuppelgewölbe hat zur Grundlage eine in sich geschlossene krumme oder gebrochene Linie, über welche sich eine halbe Hohlkugel bildet, die im Halbkreis, der Ellipse, dem Stichbogen, auch im Vieleck gebildet sein kann (Fig. 29, Grundriss eines kreisförmigen Kuppelgewölbes). Wird die Kuppel so zur Ueberwölbung angewendet, dass nur einzelne Punkte der-

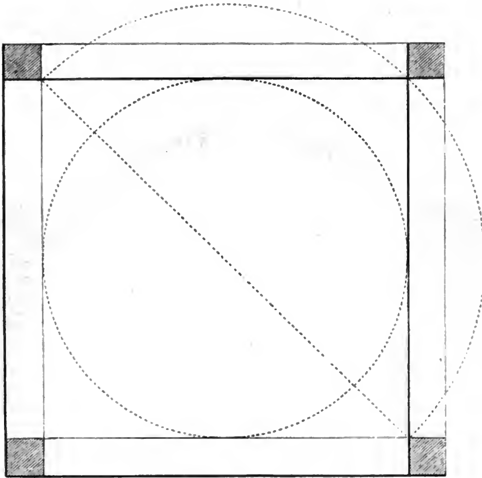


Fig. 29.

selben auf die horizontalen Widerlager treffen (Fig. 30, Durchschnitt), so ist die Linie von einem Widerlager zum andern *b c* (die Kämpferlinie) nicht horizontal, sondern eine krumme oder gebrochene. Nehmen wir eine qua-

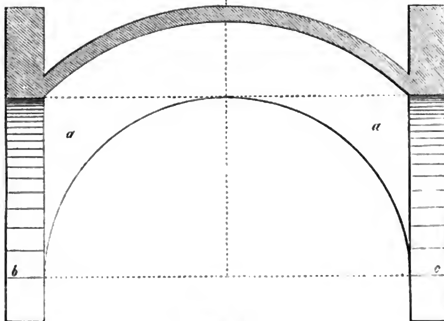


Fig. 30.

dratische Grundlage an, so besteht die Leibung des Gewölbes von den vier Eckpunkten an bis zu der Horizontalebene durch die Scheidelpunkte der an den Umfangsmauern halbkreisförmig sich erhebenden Kämpferlinien aus vier Eckzwickeln (Pendentifs *a*) und über diesen beginnt erst die eigentliche Kuppel, in welcher sodann ein offner Ring statt des Schlusssteins eingemauert sein kann, um das Licht einzulassen (Fig. 31). Oft auch beginnt da die

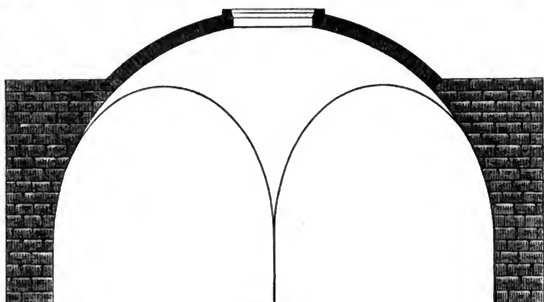


Fig. 31.

Kuppel noch nicht sogleich, sondern hat noch unter sich einen runden oder vielseitigen Cylinder (Tambour), durch welchen das Licht in das Innere des Gebäudes kommt (Fig. 32 *t*).

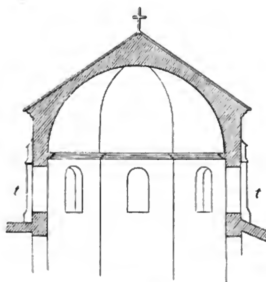


Fig. 32.

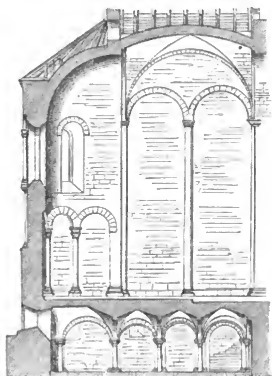


Fig. 33.

Ein Gewölbe, das wie durch eine senkrechte Theilung eines Kuppelgewölbes entstanden erscheint, heisst eine Halbkuppel, ein Nischengewölbe (Fig. 33 *a*).

4. Das Kreuzgewölbe entsteht wie das Klostergewölbe aus zwei sich durchschneidenden Tonnengewölben. Wenn aber beim Klostergewölbe die Wangen auf den Mauern, die den überwölbten Raum einschliessen, ruhen, so stehen beim Kreuzgewölbe an der Stelle der horizontalen Widerlager auf der Kämpferlinie Bogen, die eine Mauerfläche einschliessen können (Schildbogen), oder (wie bei Fig. 34) auch nur zwei Widerlager verbinden (Gurtbogen *m*). Die Widerlager der Schild- oder Gurtbogen sind die Kämpferpunkte *n*. Stehen diese im Quadrat, so werden von ihnen aus Diagonalbogen geschlagen, welche die Gräthen des Gewölbes bilden. Der von den Gräthen und dem Schild- oder Gurtbogen umgrenzte dreiseitige Raum heisst Gewölbkappe *o*.

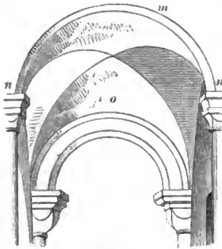


Fig. 34.

Das System der Kreuzgewölbe gestattet die grösste Mannichfaltigkeit, je nachdem die Grundfläche ein Quadrat, ein Rechteck oder ein Vieleck ist; oder der Schild- und Gurtbogen Rund-, Stich- oder Spitzbogen sind; je nach der Gestalt der Kappen, deren man fünferlei anführen kann, ohne damit die Grenze der Modificationen erreicht zu haben. Man nennt 1. gerade Kappen solche, die nach ihren Durchschnitten hin völlig horizontal liegen (Fig. 35 *a*).

2. Gerade Kappen, die stechen (emporgehen), die im Durchschnitt einen Winkel bilden (Fig. 35 *b*).

3. Busige Kappen, die einen Kreisausschnitt bildend horizontal liegen (Fig. 35 *c*).

4. Hochbusige Kappen, die emporgehen (stechen). Fig. 35 *d*.

5. Sphärische Kappen, die sich zu einem höheren oder flacheren Kuppelgewölbe vereinigen (Fig. 35 *e*).

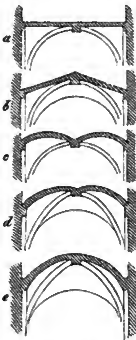
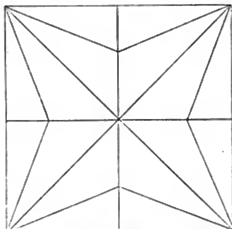


Fig. 35.

Ein anderes unterscheidendes Merkmal bilden die Gewölbrippen, Glieder, welche an der Stelle der Gräthen zwischen die Kappen eingeschoben werden und dadurch eine Verminderung der Gewölbstärke vermitteln. Mit Hülfe der Rippen können sodann die Kappen vielfältig übersponnen und durch-

kreuzt werden, wodurch die Sterngewölbe mit ihren Nebenarten entstehen (Fig. 36, Grundriss).

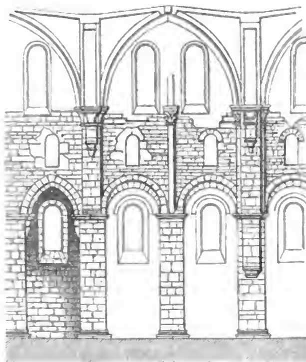

Fig. 36.

Der Punkt, in welchem die Hauptgewölbrippen sich schneiden, wird durch den Schlussstein des Gewölbes bezeichnet.

Um Steine oder Backsteine mit einander zu verbinden, bedient man sich des Mörtels, einer Mischung von gelöschtem Kalk und Sand in breiartigem Zustand, welche zu einer steingleichen Masse erhärtet. Man legt ihn zwischen die über und nebeneinandergefügten Steine, worauf er sich mit diesen ebenso fest verbindet, als er selbst eine feste Masse bildet. Ein Mörtel von ganz unvergleichlicher Dauerbarkeit und Kraft ist der Cement, der aus Steinen gewonnen wird, in welchen Kieselerde, Kalk, Thonerde, Eisen- und Manganoxyd enthalten sind.

Die Steine können aber auch bei gehöriger Grösse und Schwere ohne Mörtel über einander gelegt werden und sind dann durch den Druck ihrer Last zusammengehalten. Auch werden grosse Steine (Werkstücke) durch eiserne oder kupferne Klammern, Stangen, die an beiden Enden umgebogen und in die Steine eingelassen und verkittet sind, zusammenhalten.

Mauern. Das Mauerwerk kann entweder einfach verfugt werden, d. h. die Mörtellagen zwischen den Steinen oder Backsteinen werden an der Aussenseite möglichst glatt gestrichen; oder es erhält einen (rauhen oder glatten) Mörtelbewurf, d. h. es wird verputzt. Dieser Verputz kann so dick aufgetragen und so tief eingeschnitten werden, dass vorstehende Quadern (Rustico) angewendet zu sein scheinen; oder er kann glatt sein und weiss oder farbig angestrichen werden; ja es können darauf durch Linienzeichnung gleichsam Quaderstücke hervorgebracht werden, bei denen man durch leichte Farbenunterschiede die Täuschung steigert. Eine andere, als eine Steinfarbe (z. B. blau, rosa, grün) lässt nicht wohl zum Anstrich.


Fig. 37.

Pfeiler. An der Stelle einer Mauer,

welche eine Last (einer andern Mauer, einer Bedachung etc.) zu tragen bestimmt ist, können auch nur Stützen angewendet werden. Diese können von Holz oder von Stein, vier- oder vieleckig (Pfeiler wie bei Fig. 37) oder rund (Säulen) sein, wie bei Fig. 38, einer Abbildung der Propyläen zu Athen. Säulen.

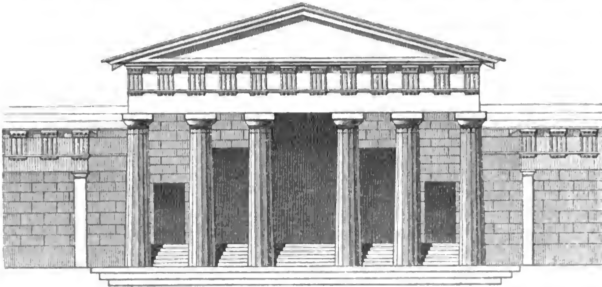


Fig. 38.

Ihre Tragkraft muss zu ihrer Last in einem solchen Verhältniss stehen, dass sie darunter nicht wanken oder brechen, auch nicht zu wanken oder zu brechen scheinen. Dazu gehört nicht nur die gehörige Stärke im Verhältniss zu ihrer Höhe, sondern auch ein bestimmtes Mass der Entfernung von einem Pfeiler zum andern. Es gehört ferner dazu ein verbindendes Glied zwischen Träger und Last, das für diese als gemeinschaftliche Unterlage dient; dieses Glied kann in horizontalen Balken bestehen wie bei Fig. 38 (Gebälk); es kann aber auch, wie bei Fig. 37, durch Bogen gebildet werden, da diese, wie wir früher gesehen, einen festen Widerstand leisten.

Ist die Last nicht sehr beträchtlich, und besteht sie vielleicht nur in dem obern Abschluss der Mauer (dem Gesims), so reichen mit der Mauer verbundene Wandpfeiler (Pilaster) oder Halbsäulen hin, den Dienst zu thun: ja es können an deren Stelle nur einzelne Stücke solcher Pilaster oder Halbsäulen, wenn sie mit der Mauer fest verbunden sind, als Tragsteine (Consolen) die Aufgabe lösen. Diese können nach Bedarf oder Geschmack länger oder kürzer sein. Fig. 37 zeigt uns Pfeiler, Pfeilerstücke, Tragsteine, Halbsäulen und Bogen.

Bogen auf Säulen geben weniger das Gefühl der Sicherheit, als auf den breiteren, stärkeren Pfeilern. Die entartete Baukunst wendet Säulen als blossen Schmuck und Luxusartikel an und gibt ihnen wenig oder nichts zu tragen, als etwa ein Gesims, das sie besonders aus seiner einfachen Richtung bis zur Säule vorziehen (verkropfen) muss, damit nur diese nicht ganz leer ausgehe. Ein Beispiel der Art gibt uns die Kirchenfaçade Fig. 39. Verkropfung.



Fig. 39.

Die Bildnerei

formt aus verschiedenartigen Stoffen greifbare Gestalten; und zwar hat sie es ursprünglich und vorzugsweis mit den Gestalten der Gottheit oder Gottheiten, der Menschen, Thiere, und auch wohl mit Pflanzen zu thun. Sie formt diese Gestalten aus Wachs, weicher und gebrannter Thonerde, Gyps, aus verschiedenen Holzgattungen, Steinarten und Metallen; namentlich aus Linden- und Eichenholz; aus Granit, Porphyr, Basalt, Sand- und Kalkstein, Alabaster,

Marmor etc.; aus Gold, Silber, Eisen, Kupfer, Erz etc.; ferner aus Bein und Elfenbein, Bernstein, Glas etc. Sie stellt ihre Gebilde entweder ganz rund, d. i. ringsum sichtbar dar, in ganzer Gestalt als Statuen, oder nur die Köpfe, als Büsten; oder halbrund auf flachem Grunde, nur wenig erhoben, als Flach- oder Basrelief; oder stark hervortretend, so dass selbst einzelne Körpertheile ganz rund erscheinen, als Hoch- oder Hautrelief; oder in den flachen Grund vertieft eingegraben, als vertiefte Arbeit oder Sous-relief; alle drei in runder Einrahmung als Rundbild (Medaillon).

Eine besondere Gattung der Bildnerei ist die Toreutik, die die Figuren aus verschiedenen Stoffen (Gold, Elfenbein, Edelsteinen, wie den Zeus des Phidias, aus verschiedenartigem Marmor etc.) zusammensetzt; ferner die Erzgiesserei, welche ihre Werke durch flüssig gemachtes Metall, das sie in Formen giesst, hervorbringt; die Steinschneidekunst, die sich edler Steine (Jaspis, Achat, Carneol, Lapis Lazuli, Onyx etc.) und auch der Muscheln bedient, und entweder in erhobener Arbeit (Cameen) oder in vertiefter (Gemmen) ihre Bilder ausführt, so dass sie bei Ringen und anderm Schmuck verwendet, oder zum Siegeln gebraucht werden können. Daran schliesst sich die Münz- und Medaillen-Gravierkunst, welche vertiefte Bilder in Stahl (als Stempel) arbeitet, mit deren Hülfe erhöhte Abdrücke in Gold, Silber, Kupfer, Erz u. a. Metallen geprägt werden. Eine besondere Gattung Bildnerei ist die getriebene Arbeit, gleichsam aus dehnbaren Metallen durch Hämmern und Schlagen gefertigt. Hierher gehören auch Gold- und Silberarbeiten, sofern sie künstlerische Aufgaben lösen. Von besonderer Wichtigkeit ist die Ciselierkunst, durch welche Metallgusswerke mit der Feile überarbeitet werden und so ihre Vollendung erhalten.

Die Technik

der Bildnerei ist sehr verschiedenartig je nach den einzelnen Gattungen derselben. Will ein Bildhauer eine Statue oder ein Relief machen, so fertigt er in der Regel erst einen Entwurf, sei es als Zeichnung, oder auch als kleines Modell aus Thon oder Wachs. Soll ein Relief ausgeführt werden, so wird auf eine Unterlage (von Stein oder Holz) in allgemeinen Umrissen die Zeichnung in der für das Werk beabsichtigten Grösse entworfen, Thonerde innerhalb derselben darauf gelegt und so das Thonmodell nach und nach ausgeführt, wonach die Ausführung in Holz, Stein oder Metall bewerkstelligt werden soll. Gilt es das Modell zu einer Statue, so muss zuerst ein Gerüst eine Modell. Art Skelet, von Holz, Eisendraht und Eisenstangen in der Grösse und Bewegung der beabsichtigten Figur aufgestellt werden, woran die Thonmassen, aus denen sie modelliert werden soll, haften können. Ist auf diese Weise das Modell vollendet und zu weiterer Ausführung in Holz, Stein oder Metall vorbereitet, so muss es in Gyps abgeformt werden. Zu diesem Behuf wird Gyps in Wasser aufgelöst und die ganze Figur (oder das Relief) damit überdeckt. Es entsteht auf diese Weise ein vertieftes Abbild des Originals, das man, ehe es ganz erhärtet, in Stücke schneidet und abnimmt. Nachdem aus diesem

Abbild (der Form) nach der Erhärtung der Thon und alle Feuchtigkeit entfernt, werden die Innenflächen mit Fett bestrichen, die Theile wieder zusammen gefügt und in die Höhlung sodann Gyps gegossen. Ist dieser Guss zur festen Masse geworden, so nimmt man die Form stückweis ab, und hat nun das Gypsmodell, nach welchem gearbeitet werden soll.

Punktsetzen.

Soll das Bildwerk in Stein oder Holz ausgeführt werden, so sind zuerst die Punkte zu setzen. Das Modell und der rohe Block, nach Höhe, Breite und Dicke demselben entsprechend, werden beide hinter Rahmen gestellt, die vollkommen einander gleich mit Fäden überspannt sind. Auf dem Modell sind besonders hervortretende Stellen in einer grösseren oder geringeren Anzahl mit Punkten bezeichnet, welche nach ihrer Entfernung von den Punkten im Netz und untereinander mit dem Zirkel und Meissel auf den Block übergetragen werden. Durch diese Vorarbeit erhält der Block schon das ungefähre Aussehn des beabsichtigten Werkes, das nun mit Hülfe des Zirkels immer mehr mit dem Modell in Uebereinstimmung gebracht wird, bis der Künstler demselben die letzte Vollendung nach dem innewohnenden Gefühl für die Reinheit und Feinheit der Form gibt.

Es ist möglich, Bildwerke ohne Anwendung des Thon- und Gypsmodells frei aus dem Holz oder Stein auszuhauen; es ist wahrscheinlich, dass auf niedern Stufen der Kunstentwickelung diess allgemein geschah, wie auf den höhern nur von Einzelnen (z. B. von Michel Angelo); es ist gewiss, dass jene ägyptischen Kolosse im Tempel von Edfou, oder die Memnonssäulen frei aus dem Felsen gehauen worden sind, wie auch die Eggestersteine in Westfalen. Doch recht Vollkommenes ist auf diesem Wege kaum erreicht worden. Es sind auch Bildnereien aus Gyps gefertigt worden, indem man ihn wie Thonerde behandelt und über dem Hartwerden modelliert und zuletzt zugeschnitten und zugefeilt hat. Auch kann das Thonmodell in Ofenhitze gebacken oder gebrannt werden, wodurch es die Dauerhaftigkeit des Backsteines erhält (terra cotta); auch kann es zur Steigerung der Dauerhaftigkeit und um ihm Glanz zu geben mit einer Glasur überzogen werden (Erfindung des Luca della Robbia).

Erzguss.

Soll das Gypsmodell für den Erzguss benutzt werden, so wird die Form (nicht von Gyps, sondern) aus einer Mischung von Ziegelerde, Sand und Kohle gemacht, die man stückweis über das Modell legt, und deren Theile scharf an und in einander passen müssen. In diese Form (das vertiefte Abbild) wird sodann weiche Thonerde, in Platten gewalzt, von der Stärke des beabsichtigten Erzgusses, sorgfältig eingedrückt; dann wird die Form zusammengefügt und mit Gyps ausgegossen. Ist dieser erhärtet, so wird die Form auseinander und die Thonerde herausgenommen. Es ist nun zwischen der Form und dem innern Gypsguss (dem Kern) ein Zwischenraum entstanden, der ausgefüllt die Gestalt des Gypsmodells haben muss. Um ihn mit Erz auszufüllen, umgibt man zuerst die Form mit einer dicken Gypsmasse (dem Mantel) und hält das Ganze durch Eisenringe und Schrauben zusammen. In der Grube, wohinab es gelassen wird, muss es noch weiterhin ge-

gen die Gewalt des Erzes durch Ummauerung geschützt, durch Röhren und Canäle mit der äussern Luft in Verbindung gesetzt werden, damit beim Eindringen des Erzes die innere Luft ausströmen kann. Das Erz, eine Mischung von Kupfer und Zinn, wird in einem besonders dafür eingerichteten Ofen durch starkes anhaltendes Feuer in Fluss gebracht.

Die hier beschriebene Methode war nicht zu allen Zeiten in Gebrauch. Man füllte ehedem die Form mit Wachs aus, das man nach Einspritzung des Kerns durch Erhitzen wieder flüssig machte und abfliessen liess. Dabei war der Nachtheil, dass oft etwas Wachs in tiefen Stellen zurückblieb und den Erzguss unrein und löcherig werden liess. Kleinere Modelle machte man gradezu von Wachs und schmelzte sie aus der Form heraus, wobei natürlich das Original zu Grunde ging.

Die Kunst der Ciselierung soll sich darauf beschränken, die Nähte, d. h. die Schorfe, die entstehen, indem das flüssige Erz in die Fugen der Formtheile eindringt, mit der Feile zu beseitigen, aber auch die Gusshaut wegzunehmen, d. h. den schwärzlichen Ueberzug, den das Erz im Erkalten erhält. Geschieht diess und nur diess, so wird das Original in möglichster Treue in Erz (Silber etc.) übertragen sein. Durch die Ciselierung kann man eine glänzende oder auch eine matte Oberfläche geben. Ciselierung.

Getriebene Arbeit fertigt man aus Platten von Gold, Silber, Kupfer u. a. dehnbaren Metallen, indem man sie über abgerundeten, ambosartigen Unterlagen in der Weise mit dem Hammer bearbeitet, dass durch Erhöhungen, Flächen und Vertiefungen die beabsichtigten Formen erreicht werden. Es sind in dieser Weise Kolosse (Carlo Borromeo bei Arona, Hercules auf Wilhelmshöhe bei Cassel) ausgeführt worden, aber auch die kleinsten Schmucksachen in Gold und Silber erreichen so unter dem Hammer ihre Vollendung. Getriebene Arbeit.

Die Malerei

stellt nicht allein Gott, Götter, Menschen, Thiere und Pflanzen dar; ihr steht das ganze Leben mit allen Erscheinungen, die Natur in ihrer ganzen Ausdehnung bis zu den atmosphärischen Vorgängen zu Gebote. Sie bedarf für ihre Schöpfungen einer flachen Unterlage von Mauer, Stein, Holz, Leinwand, Papier, Pergament, auch von gebrannter Erde oder Metall. Ihre Bilder sind nicht handgreiflich rund, wie die der Bildnerei; sie bringt nur den Schein der Erscheinung hervor, entweder im blossen Umriss (Contour), den sie vermittelst eines färbenden Stiftes (Bleistift, Kreide, Rothstift, Kohle etc.) oder Pinsels, oder einer Feder aufträgt (Zeichnung), oder vermittelst einer Nadel, eines Stichels (Gravierung, Niello, Radierung, Kupferstich) in Metallplatten, oder eines Griffels in eine weiche Mörtelschicht mit dunkler Unterlage (Sgraffito) eingräbt oder mit einem Messer aus Holzplatten schneidet (Holzschnitt) oder in Streifen und Platten in Ausschnitte von Holztafeln presst (eingelegte Arbeit); oder — und hier tritt sie in ihr eigent-

liches Gebiet — indem sie den Umriss mit einer, aber nur mit einer und derselben Farbe ausfüllt (Monochromie), oder indem sie dazu mehre Farben verwendet (Polychromie).

Die Farbe ist das Element der Malerei, wie die Form das der Bildnerei. Die Form aber ist die Trägerin der Farbe und so hat diese ohne jene keinen Werth, weil keinen Halt. Darum muss die Malerei die Form wenigstens scheinbar ausdrücken. Das geschieht zum Theil durch den Umriss, vollständig aber erst durch den Schein der Abrundung (Modellierung). Dieser wird hervorgebracht durch Abtonung des Lichts und der Farben nach Licht, Halbschatten, Schatten, Wiederschein und Schlagschatten. Der Schein aber der Vertiefung und der Entfernung vom Auge wird gewonnen durch Verkürzung und Verkleinerung (Verjüngung) nach den Gesetzen der Linearperspective, nach denen die Gegenstände je nach dem Mâss ihrer Entfernung vom Auge kleiner erscheinen und eine andere Seite zur Ansicht bieten, je nachdem sie rechts oder links vom Auge, höher oder tiefer als dasselbe stehen.

Zu der Linearperspective tritt als Verstärkung die Luftperspective. die Abtonung der Farben, Licht- und Schattentöne nach dem Mâss der Luftschichten, welche zwischen dem Auge des Beschauers und dem dargestellten Gegenstand anzunehmen sind, so dass die Lichter immer trüber, die Schatten schwächer, die Farben blauer werden. Es ist wohl einzusehen, dass bei einem Gesetz, dessen Anwendung dem Gefühl überlassen bleiben muss, leicht ein Zuwenig oder Zuviel eintritt, der Luftton zu gering oder zu einflussreich (zu blau oder trübe) angewendet werden kann.

Die Malerei nimmt wie die Bildnerei ihre Gegenstände entweder aus der Vorstellung (innern Anschauung, Idee) oder aus der Wirklichkeit (der äussern Anschauung oder sinnlichen Wahrnehmung). Die erstern können entweder nur gedachte, nur in der Vorstellung lebende sein, oder sie können einmal dem wirklichen Leben angehört haben; die nur gedachten können als dichterische Phantasien einem Einzelnen angehören, oder auch (wie Götter, Heroen etc.) in einem Volke, einer Zeit, ja in der Menschheit ihren Ursprung haben. Damit sind sie so gut Eigenthum der Geschichte, wie die Personen, die wirklich gelebt, wie die Ereignisse, die wirklich sich zugetragen haben. Die Malerei, die solche der Geschichte angehörende Gegenstände zu ihrer Aufgabe wählt, ist die Geschichts- oder Historien-Malerei; und indem sie sich an die Geschichte anschliesst, ist ihr zugleich der Weg vorgezeichnet, auf welchem sie zu der richtigen, historischen Ansicht von Personen und Ereignissen kommt; dass sie nicht an untergeordnete, zufällige, wenn auch noch so wirkliche Züge sich hält, sondern sie in der Bedeutung erfasst, die sie für die Geschichte und in ihr gewonnen haben.

Historienmalerei.

Religiöse Malerei.

Die wichtigste Abtheilung der Historienmalerei ist die religiöse Malerei. Sie hat es mit den Vorstellungen der Völker von Gott und Unsterblichkeit zu thun. Wir verstehen inzwischen im Allgemeinen unter religiöser Malerei ausschliesslich die christliche, und verweisen gelegentlich die My-

thologien anderer Zeiten und Völker in das Reich der Dichtkunst. Nächst der Religion ist es die Geschichte, welche der Malerei reichen Stoff zuführt, die s. g. Profangeschichte von der Entwickelung der Völker und Staaten, ihren Heldenthaten und Helden, ihrem Glück, Unglück und Untergang. Ferner steht die Dichtkunst der Malerei mit reichen Gaben zu Gebote, sei es, dass sie, wie erwähnt, die Religionsansichten anderer Völker und Zeiten vorträgt, oder eine eigne Welt der Phantasie aufbaut, die allmählich Gestalt gewinnt im Bewusstsein der Menschen. So ist Achilleus so wirklich, als Perikles; Fausts Gretchen so lebenvoll, als hätte sie unter uns gewandelt.

Zur poetischen Gattung der Historienmalerei gehört die Arabeske, die Menschen- und Thiergestalten, Architektur und Pflanzenreich und selbst die Landschaft, in gemessenen Formen zum Ausdruck bestimmter Gedanken oder Ereignisse phantastisch verbindet. Arabeske.

Die Bildnissmalerei ist nur in seltenen Ausnahmen eine selbstständige Gattung. Sie wird in der Regel von Historienmalern ausgeübt. Sie hat die Aufgabe, menschliche Individuen, in ganzer oder halber Gestalt, oder auch nur den Kopf, lebengleich und also vollkommen ähnlich darzustellen. Da es hierbei nicht allein auf ein genaues Nachbilden der Züge ankommt, sondern vor allem auf die Zeichnung des Charakters, so hat der Maler diesen zu erkennen und zu finden, in welcher Stellung und Bewegung, und in welcher Ansicht die Züge den Charakter am entschiedensten ausdrücken. Bildnissmalerei.

Die Malerei, die ihren Stoff aus dem wirklichen Leben nimmt, ist die Genremalerei. Wenn die Historienmalerei bestimmte Personen und Ereignisse darstellt, die Bedeutung gewonnen haben in der Geschichte, so hält sich die Genremalerei an die Gattung (das *genus*, *genre*), ohne dass ein Individuum derselben einen Namen in der Geschichte zu haben braucht. Indem sie aber Zustände im Allgemeinen schildern will, sucht sie einen Ersatz für die mangelnde historische Bedeutung und findet ihn in der unzweifelhaften Wahrheit ihrer Darstellung, die durch nichts so sicher erreicht wird als durch recht individuelle, ganz persönliche Züge. Genremalerei.

Die Genremalerei ist sehr vielgestaltig und ihre Künstler verfolgen sehr verschiedenartige Ziele. Den Einen ist vollkommen genug, das Leben zu erfassen wo und wie es sich zeigt; in der wahrhaftigen Schilderung eines jeden finden sie Befriedigung; in Wald und Feld, auf der Jagd, auf dem Markt, auf der Landstrasse, im Zimmer, in der Werkstatt wie im Salon bietet sich reichlicher Stoff dar. Andere interessieren sich nur für das Charakteristische, und da die Cultur die individuellen Züge leicht verwischt und die Unmittelbarkeit der Lebensäusserungen beschränkt, ja selbst aufhebt, so bleiben sie mit ihren Darstellungen in den untern Schichten der Gesellschaft, bei Bauern und Handwerkern, auch wohl bei Gaudieben und Räubern; ja, sie scheuen sich nicht vor dem Hässlichen und suchen es sogar als das am meisten Charakteristische auf, wie Teniers, Brower und manche Neuere gethan. Denen gegenüber gibt es Andere, die sich auch wohl in den Kreisen des niedern Volks halten, aber die Schönheit zur Bedingung ihres Interesses machen; und

wieder Andere, die die gebildete oder vornehme Welt zum Inhalt ihrer Bilder (die »Conversationsstücke« genannt werden) machen. Einige Genremaler beschränken sich auf bestimmte Gegenden und Volksstämme und schildern Leben, Sitten, Gewohnheiten, Spiele, Festlichkeiten, häusliche und ausserhäusliche Scenen aus dem Hochgebirge, aus den Niederlanden, von Küsten- oder Inselbewohnern, aus Italien, Spanien, Frankreich, aus dem Orient etc. Einige haben es dabei mehr auf Darstellung der Trachten abgesehen; Andere suchen das Lustige oder das Lächerliche auf; wieder Andere nur das Gemüthliche, Behagliche. Es gibt Genremaler, die ihre Volksscenen oder Personen nur bei Fackel-, Kerzen- und Lampenlicht oder Herdfeuer sehen lassen; Andere, die eine doppelte Beleuchtung zum Motiv ihrer Bilder machen.

Die Genremalerei bleibt übrigens bei diesen mehr oder weniger allgemeinen Schilderungen nicht stehen, sondern tritt mit der Ausführung bestimmter Themata, für welche ein moralischer Gedanke oder eine individuelle Charakterschilderung den Inhalt bildet, in das Gebiet der schöpferischen Kunst, der Dichtkunst, und zwar insonderheit der Novelle ein. Ein von einem bösen Weibe geplagter Ehemann, der Abschied einer Auswandererfamilie, eine Testaments-Eröffnung, ein Erbschaftsprocess, des Grossvaters Geburtstag oder goldne Hochzeit etc. sind Themata der Art, die auch wohl einen satirischen oder humoristischen Charakter annehmen können, wie in den »betrübten Lohgerbern« oder dem »Bauer als Kunstkritiker« etc.

Endlich gibt es noch eine Art Genremalerei, die nicht aus dem gegenwärtigen, sondern aus dem vergangenen Leben den Stoff holt, Scenen aus dem dreissigjährigen Krieg, aus dem Ritterleben, ja selbst aus dem Alterthum wählt. Man nennt diess »historisches Genre.«

Schlachtenmalerei.

An die Genremalerei schliesst sich zunächst die Schlachtenmalerei, die es hauptsächlich mit genauer, militairisch richtiger Schilderung von Kriegs-Ereignissen zu thun hat. Nicht die Phantasie, sondern die Kenntniss ist ihre leitende Kraft. Sie muss das Terrain, die Localitäten der Wirklichkeit gemäss darstellen, die Stellungen und Bewegungen der gegeneinander Kämpfenden gleich einem Schlachtbericht wieder geben; sie muss Uniform und Waffen gewissenhaft nachbilden, so gut wie die Charakterzüge der Nation, der ihre Träger angehören, sie mögen in der Schlacht, oder auf dem Marsch, oder im Lager dargestellt werden.

Landschaftsmalerei.

Die Landschaftsmalerei stellt die uns umgebende Natur, Land und Meer, Feld und Wald, Berg und Thal mit den wechselvollen Erscheinungen der Atmosphäre dar. Sie unterscheidet Vordergrund (die dem Beschauer nächste Stelle), Mittelgrund und Hintergrund (nach immer weitern Entfernungen); ferner eine rechte, eine linke Seite und die Mitte; auch wohl ein Oben und Unten. Einzelne Künstler dieses Fachs wählen nur das Meer mit seinen Schiffen, seiner heiteren Fläche, seinen Stürmen (Marinemaler); andere wählen das ebene Land, andere das Hochgebirge; Einige mögen nur ernste Bilder aus der Natur und selbst nur erhabene, Andere wollen

nur ihre heiter erfreuende Seite zeigen. Es gibt Landschaftsmaler, die sich auf Morgen- und Abenddämmerungen beschränken, wie solche, die nur Mondschein malen oder auch nur Schnee und Eis.

Ein Hauptunterschied aber unter den Landschaftsmalern ist begründet durch ihr Verhältniss zur Natur. Den Einen ist die Natur alleinige Quelle ihrer Kunst, unbedingtes Vorbild; wie sie sie finden, suchen sie sie nachzubilden, und selbst wenn sie ein wenig nach Gefühl und Geschmack ändern, so bleibt doch stets treueste Naturnachahmung die erste und letzte Aufgabe. (Das sind die Naturalisten.) Die Andern (die Idealisten) gehen von einem bestimmten Gedanken aus und halten sich an gewisse Regeln der Anordnung. Sie wollen ein heiter belebtes, oder ein stürmisch aufgeregtes, ein friedliches, ein ernstes, ein festliches oder feierliches Bild geben; Tages- und Jahreszeiten in ihren mannichfachen Wirkungen auf das Gemüth schildern; sie wollen zu stillem Behagen einladen oder Sehnsucht wecken in der Ferne; sie wollen das Liebliche, das Schöne, oder das Grosse und das Erhabene der Natur schildern. Dazu dient ihnen nicht das Bild des Zufalls. Nach den Regeln der Anordnung gibt es ein Verhältniss der oben aufgeführten verschiedenen Gründe zu einander, ein Gleichgewicht der Massen. In der harmonischen Ausgleichung dieser Gegensätze (von Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund, von Rechts und Links, von Oben und Unten), in dem Ebenmåss zwischen Steigen und Fallen der Linien, in der Weise, wie sie in einander greifen und wie sie verlaufen, in der Abrundung und Gruppierung der Massen findet die poetische Form Beachtung, während der Gedanke den poetischen Gehalt gibt und unter den Einwirkungen des Lichts und der Atmosphäre die poetische Stimmung gewonnen werden kann. Da Bilder dieser Art nach dem Gesetz der Historienmalerei entstehen, nennt man sie historische Landschaften.

Einen wesentlichen Bestandtheil der Landschaft bilden die ihr zufällig oder wandelbar angehörigen Gestalten von Menschen und Thieren, d. i. die Staffage. Durch die Staffage kann einer Landschaft der Charakter gegeben, verstärkt, oder auch genommen werden. Es gibt Bilder, in denen jede Zuthat von Menschen oder Thieren stören würde, andere wo ein scheuer Vogel, ein Wild das Bild der Einsamkeit vollendet, andere wo ein Einsiedler, ein Hirt mit seiner Heerde, wieder andere, wo viele, wo verschiedenartige Menschen am Platze sind. Aber nicht nur auf die richtige Wahl der Figuren kommt es an, auch auf die richtige Wahl der Stelle im Bilde für sie (sowie auf die passende Wahl ihrer Farbe), wenn sie die rechte Wirkung thun sollen.

Die Landschaftsmalerei kann in voller Selbstständigkeit auftreten; sie kann sich aber auch mit andern Gattungen der Malerei verbinden. So mit der Historienmalerei, indem sie geschichtliche, religionsgeschichtliche, oder auch poetische Gestalten oder Ereignisse als lebendige Begleitung in ihre Bilder aufnimmt. Da aber die Dimensionen der Landschaft so gross sind, und die menschliche Gestalt neben Bergen, Felsen, Bäumen etc. zu klein er-

scheint, als dass sie mit Bewegung, Ausdruck, Charakter, Form etc. zur vollen Geltung kommen kann, diess aber eine Grundbedingung der Historienmalerei ist, so ist es als ein Missgriff zu bezeichnen, wenn man Landschaft und Historie von gleichem Gewicht in einem Bilde vereinigen will. Das Eine oder das Andere muss überwiegen und dem Gemälde sein Gepräge geben. Aus demselben Grunde kann nicht ein jeder historische Stoff ohne Unterschied als Staffage verwendet werden, sondern nur ein solcher, der leicht dem allgemeinen Naturleben sich anpasst oder unterordnet: das Begräbniss der Sara, nicht die Grablegung Christi; der Brand von Sodom leichter als die Zerstörung von Troja oder von Jerusalem. Am glücklichsten ist die Verbindung, wenn der historische Stoff die Stimmung der Landschaft bestimmt, oder wenigstens harmonisch begleitet, z. B. in einem Sonnenuntergang in der Wüste eine verschmachtende Hagar mit ihrem Ismael.

Leichter verbindet die Landschaftsmalerei sich mit der Genremalerei, da deren Gegenstände ohnehin dem allgemeinen Naturleben näher stehen oder angehören; wie denn z. B. bei Wowerman, oder von den Neuern bei Bürkel, Gauermann u. A. Landschaft und Staffage gleich schwer ins Gewicht fallen. Noch leichter ist diess der Fall mit der Thiermalerei, die sehr oft der Landschaft ihre wesentlichsten Bestandtheile liefert, während sie selbst in den meisten Fällen der Landschaft bedarf.

Thiermalerei.

Die Thiermalerei beschränkt sich auf die Haus-, Wald- und Wüstenthiere; ja in der Regel wird der Maler von Rindern und Schafen sich fern halten von Löwen, Tigern und ihren Gesellen. Indem die Thiermaler die Beziehungen der Menschen zu den Thieren im Auge behalten, bekommen ihre Bilder den Charakter der Idylle, der Hirten- und Jagdbilder.

Architekturmalerei.

Die Architekturmalerei stellt das Aeussere oder Innere von Gebäuden dar, auch ganze Baugruppen und Stadttheile. Da sie der Staffage bedarf, so greift sie hinüber ins Gebiet der Genremalerei und selbst der Historie.

Blumenmalerei.

Die Blumenmalerei wählt sich Blumen und Früchte zur Darstellung, windet Kränze, bindet Sträusse, und bringt allerhand kleines Gethier, Schmetterlinge, Raupen, Fliegen, Schnecken, auch wohl kleine Singvögel damit in Verbindung.

Stillleben.

Endlich gibt es eine Malerei, welche leblose Gegenstände abbildet, allerhand Gefässe, todtes Wildpret, Geflügel, Fische, Krebse, ein Frühstück von Schinken, Wein, Kuchen etc. Solche Bilder nennt man Stillleben; (still, wohl in der Bedeutung von lautlos, todt. Auch da noch Leben, wo nichts sich regt!)

Die Malerei ist ausserdem noch mannichfach verschieden nach der Art der angewandten Technik. Gemälde können auf die Mauer (an Wänden, Decken und Gewölben) auf Fussböden, auf Tafeln von Holz oder Platten von Metall oder Stein, oder auf Leinwand aufgetragen werden.

Enkaustik.

Die Enkaustik, eine Malerei, deren sich vornehmlich die Griechen und Römer bedienten, ist eine Wandmalerei und hat ihren Namen davon,

dass ihre Farben eingebrannt (*ἐγκαίειν*) wurden. Das Bindemittel war eine Wachsauflösung; die Technik aber ist verloren gegangen. Alle Versuche, sie wieder aufzufinden, sind bis jetzt ohne genügenden Erfolg geblieben. Die neuere »Enkaustik« führt daher ihren Namen mit Unrecht.

Gleich hohes Alterthum nimmt die Mosaikmalerei in Anspruch. Mosaik-malerei. Hier werden die Bilder durch kleine Würfel oder Stifte von bunten Steinen oder von Glasfluss zusammengesetzt und von einem Mörtelgrund fest zusammengehalten. Je mannichfacher und feiner die Farbenabstufungen der Steine oder Glasstücke sind, desto vollkommenener kann das Gemälde werden. Unter Florentiner Mosaik versteht man Bilder, die aus grössern Stücken von edlen Steinen (Jaspis, Achat etc.), die eine Art Schattierung in sich haben, zusammengesetzt sind.

Die Frescomalerei hat ihren Namen daher, dass sie auf frischen Fresco-malerei. (*fresco*) Mörtelgrund aufgetragen wird. Die Farben sind Metalloxyde und Erden; das Weiss Kalk; Pflanzenfarben (wie Krapp) kann man nicht anwenden, da der Kalk sie zerstört. Der frische Grund schluckt die Farben ein, so dass sich die Malerei damit zu Einem Körper verbindet. Man kann nur Einen Tag auf derselben Stelle malen, da am nächsten der Grund bereits so erhärtet ist, dass er die Farben nicht mehr einzieht. Desshalb kann ein Frescogemälde nur stückweis gemalt, muss aber gleich vollkommen ausgeführt werden, da die spätere Nachhülfe nicht die ursprüngliche Frische hat. Das Gemalte trocknet heller auf, als man die Farben aufträgt; ein Umstand, der das Malen sehr erschweren würde, wenn man nicht einen Probierstein (»Umbrastein«) hätte, der die aufgetragenen Farben rasch im aufgetrockneten Zustand zeigt. Das Bindemittel ist Wasser.

Bei der Secco-Malerei bedient man sich derselben Farben, mischt Secco-Malerei. Leim unter das Wasser und malt auf trocknem (*secco*) Grund. Hier sind auch Pflanzenfarben anwendbar und Uebermalen ist möglich. Diese Technik ist fast gleichbedeutend mit der Tempera-Malerei, bei welcher man Tempera-Malerei. Leimwasser, Kalk mit Milch (oder Topfen) vermischt, oder geschlagnes Eigelb, oder Feigenmilch als Bindemittel der Farben anwendet, und mit der man auf Mauergrund, feiner auf Gyps- oder Kreidegrund von Holztafeln oder Leinwand, malen kann. Vor Erfindung der Oelmalerei war die Tempera-Malerei die ausschliesslich übliche für Staffelei-Gemälde.

Die Stereochromie ist eine neue Erfindung für Ausführung von Stereo-chromie. Wand- und Deckengemälden. Die Farben, Erd- und Mineralfarben, werden auf einem etwas rauhen aber trocknen Grund aufgetragen, wobei man sich zur Lösung des destillierten Wassers bedient. Man kann fortmalen, ab- und aussetzen, ganze Gemälde anlegen, nach Monaten weiter malen in voller Freiheit; das vollendete Gemälde wird durch eine mit einer Spritze aufgesprengte Auflösung von Glas (»Wasserglas«) fixiert, d. i. gegen Einwirkung von Wasser und Hitze, von Säuren und Basen, von Stoss und Ritzen fest gemacht. Sie hat nicht das Leichte, Leuchtende der Frescomalerei, aber grössere Tiefe und gestattet eine vollendetere Ausführung.

Oelmalerei.

Die Oelmalerei bedient sich der Erd-, Mineral- und Pflanzenfarben, und als Bindemittel des gereinigten Lein- oder Mohnöls. Die Farben können dick (pastos) aufgetragen werden, oder dünn und somit durchscheinend (als Lasuren), wodurch der grösste Farbenzauber hervorgebracht werden kann, sowohl in Transparenz und Leuchten, als in der Tiefe der Farbe. In der Regel wird pastos untermalt, etwas weniger pastos übermalt und die Vollendung mit Lasuren gegeben. Doch kann ein Oelgemälde auch mit Einem Male (*alla prima*) fertig gemacht werden, wie nicht minder viele Uebermalungen stattfinden können (Albrecht Dürer schreibt von seiner »Himmelfahrt Mariä«, dass er sie bereits sechsmal übermalt habe und sie noch mehrmal übergehen werde).

Durch diese Technik erhält die Malerei mehr als durch jede andere die Mittel vollkommener Naturnachahmung, und daraus erklärt sich ihre rasche und unbegrenzte Verbreitung. Dem Alterthum war sie unbekannt. Erfunden, oder wenigstens thatsächlich eingeführt wurde sie durch Hubert van Eyk zu Anfang des 15. Jahrhunderts. — Oelgemälde werden (nach vollkommener Trocknung) mit einem Firniss von Mastix überzogen, der die Farben klar und leuchtend erscheinen lässt.

Harzmalerei.

Statt des Oels, oder auch in Verbindung damit bedient man sich einer Harzauflösung, womit sich ebenso gut auf Mörtelgrund, als auf kreidegrundierte Holztafeln oder Leinwand malen lässt (Harzmalerei).

Pastellmalerei.

Die Pastellmalerei bedient sich trockner farbiger Stifte, mit denen man auf rauhes Pergament zeichnet.

Glas- u. Porzellanmalerei.

Bei der Glas- und der Porzellan-Malerei, die nur Mineralfarben brauchen können, wird ein flüchtiges Oel als Bindemittel angewendet; dann werden die Farben in besonders dafür eingerichteten Oefen eingebrannt. Die Farben verändern sich im Feuer, woraus für den Auftrag eine Schwierigkeit erwächst. Man kann, um grössere Vollendung zu gewinnen, mehrmals übermalen, und muss dann auch das Brennen und Einschmelzen wiederholen. Die Glasmalerei trägt in der Regel ihre Farben nicht auf Glas auf (obschon auch diese der Porzellanmalerei ganz verwandte Technik neuer Zeit geübt worden), sondern bedient sich farbiger Gläser, in möglichst vielen Abstufungen und trägt die Zeichnung und Abschattung der Formen mit einem und demselben dunkeln Farbenton darauf auf. Man kann auch Glastafeln von zwei verschiedenen Farben zusammenschmelzen und durch theilweises Ausschleifen der einen zwei verschiedene Farben auf Einer Tafel gewinnen, was man namentlich für Verzierungen auf Stoffen anwendet (Ueberfanggläser).

Emailmalerei.

Die Emailmalerei bedient sich gleichfalls nur der Mineralfarben, die sie auf Gold oder Silber aufträgt und im Feuer einschmelzt. Eine s. g. »falsche Emailmalerei« nimmt buntes Wachs, das in eingravierte, oder künstlich aus Blechstreifen zusammengefügte Umrisse und Flächen eingelassen wird.

Miniaturmalerei.

Die Miniaturmalerei, die ihren Namen von Minium, Mennige, ihrer ursprünglichen Hauptfarbe, herleitet, war vorzüglich im hohen Mittelalter in Uebung. Sie kann alle Farben gebrauchen und weiss sie mit Gold zu ver-

binden, sei's dass sie es als Unterlage betrachtet, sei's dass sie es in Strichen oder Punkten über die Farben legt. Miniaturen werden auf Pergament gemalt, wie man sie vornehmlich in mittelalterlichen Handschriften findet; aber auch auf Elfenbein; zum Bindemittel nimmt man eine in Wasser verdünnte Auflösung von Gummi Arabicum. — Ihr sehr verwandt ist die Guache-Malerei, die sich undurchsichtiger Farben (Deckfarben) bedient, und die Aquarell-Malerei, deren Farben durchsichtig sind, und somit nur dünn und übereinander aufgetragen werden. Zu beiden Arten nimmt man Papier (auch Holz) und löst die Farben mit Wasser auf. Guache- u. Aquarellmalerei.

Bevor man ein Gemälde beginnt, entwirft man sich in der Regel eine Skizze, sowohl für die Zeichnung, als für die Färbung (Farbenskizze); danach wird — wenigstens bei grössern Compositionen, und namentlich bei Frescomalereien — eine Zeichnung mit Bleistift, Kreide,, Kohle, auch mit Pinsel und Tusche (Carton) gemacht, deren Umrisse durch eingestochene kleine Löcher mit farbigem Staub, oder vermittelst einer Durchzeichnung auf durchsichtigem Papier auf den Malgrund übertragen werden. Allerdings hat es zu allen Zeiten Maler gegeben, die ihre Bilder ohne weiteres auf den Malgrund entwarfen. Nur bei der Frescomalerei dürfte diess zu gewagt sein. Je strenger man es mit der Zeichnung nimmt, um so grössere Bedeutung gibt man dem Carton.

Stellen der Kunstthätigkeit.

Vorerst haben wir nun die Stellen aufzusuchen, an denen überhaupt die Kunst thätig ist und ihre Bedeutung und Beschaffenheit ins Auge zu fassen.

Die Baukunst

dient entweder religiösen oder weltlichen Zwecken. Die religiöse Baukunst schafft die Räume für Gottesverehrung und für Todtenfeier nebst der innern Einrichtung. Im Alterthum galt das Gotteshaus, der

Tempel. Tempel, als die Wohnung der Gottheit, sei es dass sie unsichtbar wie bei den Juden im Tempel zu Jerusalem, oder durch Abbilder vertreten, wie bei den Indern, Aegyptern, Griechen und Römern darin gegenwärtig war. Im Tempel wurden der Gottheit die Opfer dargebracht, ihr zu danken, oder sie zu versöhnen, Brandopfer und Rauchopfer auf Altären, die vor der Bildsäule der Gottheit errichtet waren. In den Wänden waren zuweilen Nischen für andere Gottheiten angebracht. In dieses Heiligthum hatte das Volk keinen Zutritt. Ihm waren Vorhallen und Vorhöfe angewiesen. Die Tempel der

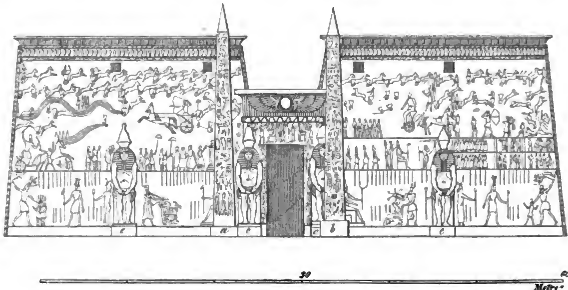


Fig. 40.

Aegyptische Tempel. Inder waren, mit Ausnahme der freistehenden Pagoden sammt ihren Säulen und Pfeilern, in den Felsen gehauen; die ägyptischen Tempel hatten nur einen

kleinen Raum (Cella) für die Gottheit, dafür zwei und mehr grosse Vorhöfe mit Säulenhallen, am Eingang zu denselben zwei abgestumpfte Pyramiden oder thurmartige Thorgebäude (Pylonen), vor denen Obelisken (Spitzsäulen) standen und zu denen eine zu beiden Seiten mit Sphinxen besetzte Strasse führte (Fig. 40, 41).

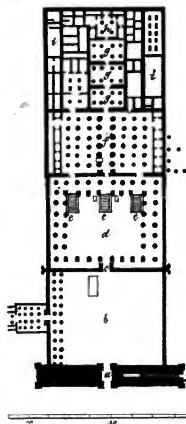


Fig. 41.

Griechen und Römer hatten verhältnissmässig kleine, viereckte oder runde Tempel, mit Säulen-Vorhallen oder Umgängen, oder auch ohne diese. Wir unterscheiden daran (s. Fig. 42 und die nachfolgenden Tempel-Grundrisse) die Umfassungsmauern und deren Ersatz, die Säulen; über diesen liegt der Hauptquerbalken (Architrav), auf welchem die Längenbalken der Decke aufliegen und den Fries bilden, über welchen mannichfach ausgeschnitten das Gesims sich hinzieht. Darüber liegt in flacher Pyramidalform das Dach, das bei viereckigen Tempeln an der Vorder- und Hinterseite einen dreieckigen Raum bildet, der ausgefüllt wird und Giebel, Giebelfeld (Tympanon) heisst. Eine Verzierung auf der Spitze nennt man Akroterion. Zieht sich über dem Gesims noch eine niedrige Mauer hin, so heisst diese Attike. Griechische Tempel.

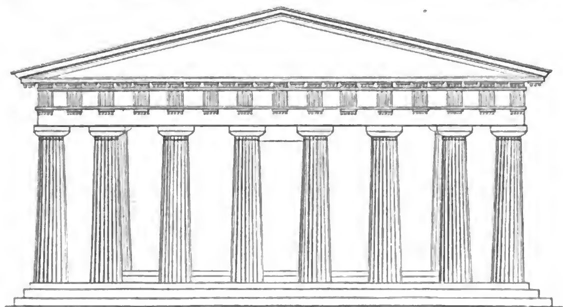


Fig. 42.

Die Tempel selbst unterscheidet man (Fig. 43) in 1. Tempel in antis, wenn die Seitenmauern bis unter den Giebel vortreten und dann Säulen zwischen sich haben. Seine Theile sind: *a* Cella, *b* Pronaos (Vorhalle), *c* Anten, *d* Säu-

len. 2. Prostylos mit einer Säulenstellung in der ganzen Breite der Vorhalle. Seine Theile sind: *a* Cella, *b* Pronaos, *c* Opisthodom (Hinterhaus), *d* Prostylos (Vorhalle). 3. Amphiprostylos, mit einer solchen Säulen-

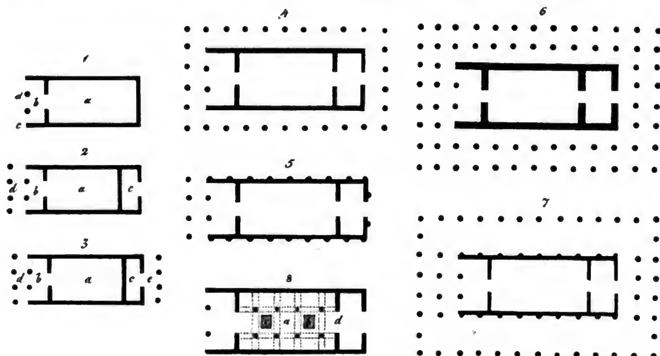


Fig. 43.

stellung an der Vorder- und an der Hinterseite. Seine Theile sind wie bei 2; nur kommt *e* eine Hinterhalle hinzu. 4. Peripteros, der auf allen Seiten von einer Säulenstellung umgeben ist. 5. Pseudoperipteros, der an drei Seiten nur mit Halbsäulen umgeben ist. 6. Dipteros, der mit einer zweifachen Säulenstellung umgeben ist. 7. Pseudodipteros, wenn die innere Säulenstellung von Halbsäulen, die äussere von Säulen gebildet wird.

Ward die Cella so gross angelegt, dass sie nicht mehr überdeckt werden konnte, und somit einen innern, oben offnen Hofraum bildete, so heisst der Tempel Hypäthros (Fig. 8). Seine Theile sind: *a* Cella, *b* Tempelbild, *c* Altar und darüber die Hypäthralöffnung, *d* Thüre aus dem Opisthodom in die Cella.

Es wurden auch von den innern Säulen zu den Umfassungsmauern Zwischenmauern im Tempel gezogen, wodurch Capellen entstanden, in welchen man Statuen, Gemälde und andere Weihgeschenke aufstellte.

Kirchen. Die christliche Kunst hält den Begriff des Gotteshauses, der Wohnung des Herrn, selbst im Namen Dom (domus domini) oder Basilika (βασιλική, Königshaus) oder Kirche (κυριακή, Herrenhaus) fest, die katholische noch besonders dadurch, dass für sie die geweihte Hostie, die in keiner Kirche fehlen darf, »der wahre Gott« (verus Deus) ist. Aber ein ursprünglich ebenso wie die genannten gebräuchlicher Name »Grabstätte« (cimiterium) führt uns noch zu einer weiteren Bedeutung des christlichen Kirchenbaues.

Die ersten Christengemeinden (namentlich in Rom) feierten ihren Gottesdienst in den unterirdischen Gräberstätten (Katakomben) und zwar am Sarge der Märtyrer, der ihnen zum Altar diente; wie denn schon in der vorchristlichen Zeit der Sarkophag als Altar benutzt wurde (s. Fig. 44 und die Inschrift derselben[1]), und Gottesdienst und Grabcultus derart gelegentlich vereinigt war, dass über der unterirdischen Gruft, wo die Sarkophage standen, ein Tempel errichtet war und wo der Gottheit, welcher die Familie der Verstorbenen besonders huldigte, Opfer dargebracht wurden (Fig. 45, römisches Grabmal in der Nähe von S. Agnese vor den Thoren Roms).



Fig. 44.

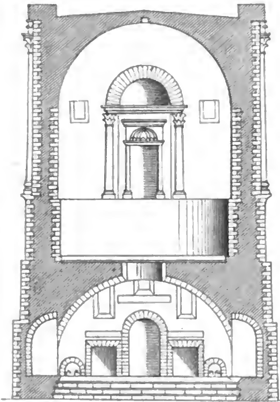


Fig. 45.

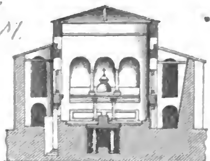
Wie man nun christlicherseits die Blutzeugen und Bekenner des neuen Glaubens sich aufgenommen dachte in die ewige Seligkeit, so musste der Ort, wo ihr Leib der Auferstehung harrte, geheiligt, ja die Pforte zum Paradiese selber sein. Als später — nach dem erwähnten vorchristlichen Gebrauch — das Gotteshaus darüber erbaut wurde, musste diese religiöse Bedeutung darauf übergehen und in Verbindung mit seiner praktischen Bestimmung über die Grundzüge der Anlage und die Art ihrer Ausführung entscheiden. So erhielt, wie aus dem Durchschnitt von S. Lorenzo vor den Mauern Roms (Fig. 46) zu ersehen, die Kirche eine Gruft (Krypta) für den heiligen Leichnam, einen Raum darüber für den Altar, die eigentliche Wohnstatt Gottes und seiner Priester (Tribune), und vor diesem einen Raum für die christliche Gemeinde (das Schiff).

---

[1] Der Seele des C. Larinas aus Attica. Wer seine Gebeine herauswerfen, oder diesen Altar entfernen wollte, wird das Heiligthum der Isis, seine Ruhestätte verletzen und den Zorn der Göttin auf sich ziehen.

Von Anfang an waren die beiden Arten der Tempel-Anlagen, nehmlich der Langbau und Rundbau, von der neuen Kirche angenommen worden, nur blieb ersterer im Abendland, letzterer im Orient vorherrschend.

S. Lorenzo Rom v. d. M.


Fig. 46.

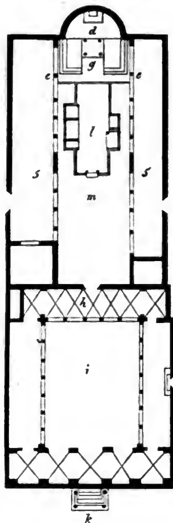


Fig. 47.

Basilica u. ihre Theile. Am Langbau (Basilica), von welchem Fig. 47 in dem Grundriss von S. Clemente zu Rom, und in dem Durchschnitt (Fig. 48) von S. Prisca auf dem Aventin in Rom Beispiele gibt und das in der Anlage die vorchristlichen Gerichtshallen (Basiliken) zum Vorbild genommen zu haben scheint, finden wir nun folgende Punkte für die Kunst von besonderer Wichtigkeit: **Krypta.** Die Krypta (Fig. 48 *k*) ist ein unterirdischer Raum, dessen Gewölbe von Pfeilern oder Säulen getragen werden (vergl. Fig. 46). Der in Folge der Gewölbe der Krypta meistentheils erhöhte Raum über ihr, **Tribune.** die Tribune (Fig. 47, 48 *g*) mit ihrem östlichen, vortretenden Abschluss, der **Absis.** Absis (*d*) einer in der Regel halbkreisförmigen, mit einer halben Halbkugel überdeckten Nische, ist gegen Westen offen und mit einem grossen Bogen, dem **Tribunenbogen.** Tribunenbogen, überspannt. Gegen Westen schliesst sich an die Tribune ein grosser, mehr langer als breiter Raum an, einfach, oder durch Pfei- **Schiff.** ler- oder Säulenreihen in drei bis fünf Längenabtheilungen (Schiffe, Mittelschiff (Fig. 47 *m*), Seitenschiffe oder Abseiten, Fig. 47, 5) getheilt. Aber zwischen dieses Langhaus und die Tribune ist mehrentheils

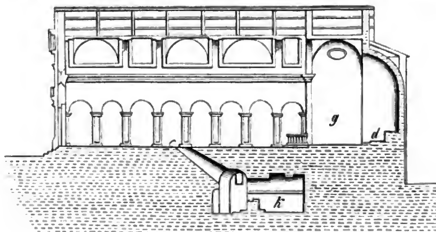


Fig. 48.

Querschiff. noch ein Zwischenraum, das Quer- oder Kreuzschiff eingeschoben, durch welches der Grundriss die Form des Kreuzes erhält, namentlich wenn es über die Umfassungsmauern des Langhauses hinausreicht. Das Mittelschiff aber ist mit dem Kreuzschiff durch einen grossen Bogen, den Triumphbogen, **Triumphbogen.** verbunden. Man vergl. Fig. 49, den Grundriss von S. Paul in Rom.

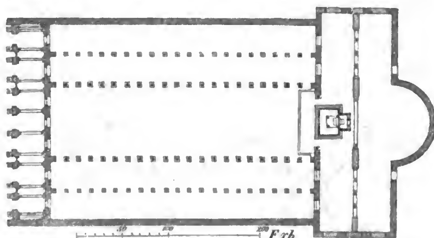


Fig. 49.

Priester und Laien, Tribune und Langhaus, sind (in alten Zeiten) durch Schranken, **Chorschranken.** Chorschranken (Fig. 47 *l*), getrennt, welche später noch durch einen Quervorbau (Lectorium, Lettner), von welchem herab Vorlesungen, Verkündigungen und Chorgesänge statthatten, verstärkt wurden.

Vorhalle. Zu diesen Theilen der Basilica kommt eine Vorhalle (Fig. 47 *h*) für die Aufzunehmenden (Katechumenen) und für die Büssenden; eine Halle, die **Vorhof.** gelegentlich in einen Vorhof (*i*) erweitert werden konnte. Dieser, ein viereckter, von allen Seiten um- und abgeschlossener, oft zum Garten oder Begräbnissplatz umgeschaffener, mit nach innen offenen Hallen umgebener Raum wurde im Laufe der Zeit eine ganz besonders der Kunstthätigkeit geweihte Stelle. Ihre Abgeschlossenheit und Stille, welche die rechte Stimmung zu hingebender Betrachtung vermittelt und fördert, gab später die Veranlassung zu den ähnlichen Anlagen an grossen Parochial-, Abtei- und Klosterkirchen, die als **Kreuzgänge.** Kreuzgänge in der Geschichte der Kunst eine so bedeu-

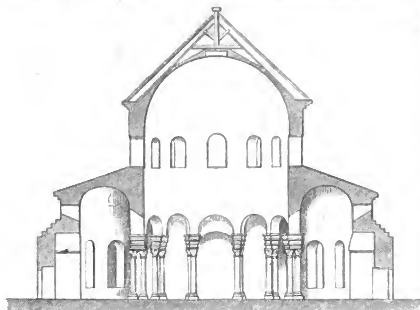


Fig. 50.

tende Stelle einnehmen. Hie und da hatte man vor diesen Vorhof noch eine Halle (*k*) gebaut, die man, da Ungetaufte vor ihrer Anmeldung diese Schwelle nicht übertreten durften, den **Heidenvorhof** nannte.

Heiden-vorhof.

Rund-bau.

Nicht minder günstig für die Kunst und der reichsten Entwickelung fähig erwies sich der **Rundbau** (Centralbau), von welchem die Kirche S. Costanza zu Rom (Fig. 50) eines der ältesten Beispiele christlicher Baukunst ist. An der Stelle des Mittelschiffs im Langbau steht hier ein runder Mittelraum, mit einer runden Kuppel überdeckt; an der Stelle der Abseiten ein ringsumlaufender runder Umgang: zwischen beiden ein Doppel-Säulenkranz, in Osten (ohne Ausladung) eine Absis, in Westen eine Vorhalle.

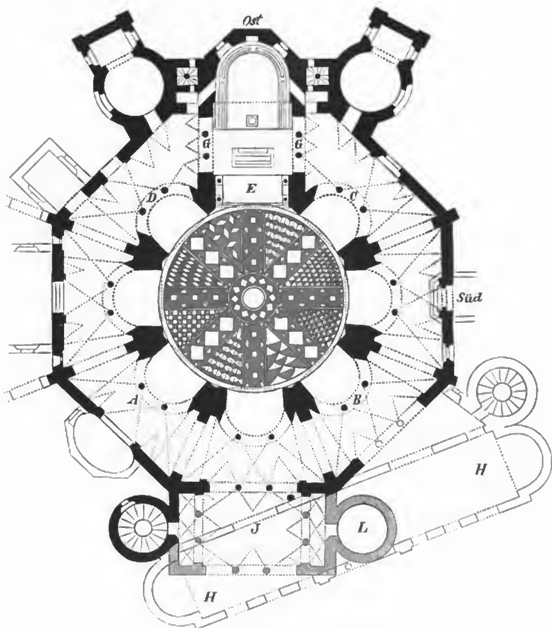


Fig. 51.

Welcher überraschenden Ausbildung dieses System fähig war, sehen wir an der Kirche von S. Vitale in Ravenna (Fig. 51), wo der Mittelraum von

einem Säulen- und Pfeilerkranz *A*, *B*, *C*, *D* umgeben ist, auf dessen rosettenförmiger Grundlage ein reiches, mächtiges Säulenhaus mit hoher, überragender Kuppel sich aufbaut. Der achtseitig umschlossene Umgang wird der Träger einer glanzvollen Empor; in Osten wird er durch den bis an den Mittelraum *E* tretenden Chor unterbrochen; die Absis ladet weit aus; im Westen schliesst sich eine Vorhalle (*I*) mit Thürmen (*L*) zur Seite an, wie sie auch neben der Absis in Osten stehen. —

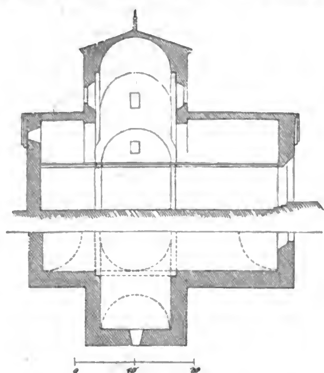


Fig. 52.

Kreuzbau.

Langbau und Rundbau vereinigen sich zu einem Kreuzbau mit einer Kuppel über der Kreuzung. Von dieser für die christliche Kirchenbaukunst bedeutsamsten Anlage bietet S. Nazario e Celso zu Ravenna das älteste und einfachste Beispiel (Fig. 52). Es ist leicht zu erkennen, dass damit der Weg aufgethan war, auf welchem die Baukunst zur Lösung

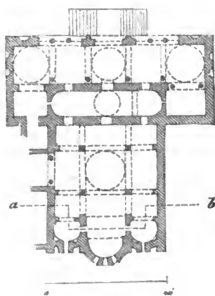


Fig. 53[a].

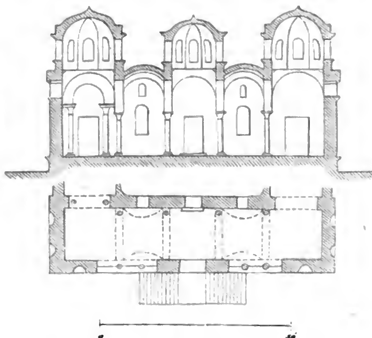


Fig. 53[b].

der eindruckvollsten und prächtigsten Aufgaben geführt wurde, wie sie in der Theotokoskirche zu Constantinopel (Fig. 53[a], [b], [c]), in S. Marco von Ve-

nedig, im Dom zu Pisa und unzähligen andern Kirchen vor uns stehen, und in der Peterskirche zu Rom ihr Glanzziel erreicht haben.

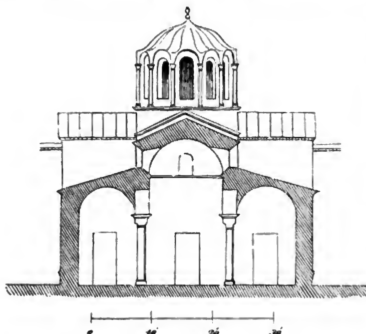


Fig. 53c.

Die Aufnahme in die christliche Gemeinde geschah ursprünglich durch Untertauchen des Täuflings, womit das Begraben des »alten Menschen« und die Wiedergeburt eines »neuen« auf mysteriöse Weise bewirkt, wenigstens symbolisch ausgesprochen wurde. Da ein Nichtgetaufter die Kirche nicht betreten durfte, so musste die Taufe ausserhalb derselben vorgenommen werden, und es waren dafür eigne Taufkirchen (Baptisterien) errichtet; Stellen der Kunstthätigkeit, welche in spätern Zeiten, als man nicht mehr so ausschliesslich war, und die Taufe in die Kirche verlegte, keine weitere Folge fanden. Doch haben sich aus alten Zeiten die Baptisterien zu Rom (des Laterans), zu Florenz, Pisa, Pistoja, Parma, Padua und überhaupt an vielen Orten Italiens erhalten.

Baptisterien.

Capellen. Klostergebäude.

Die christliche Baukunst hatte aber ausserdem noch für kleinere Bethäuser, Oratorien und Capellen (Bruderschafts- und Heilige-Grabcapellen, Haus-, Feld- und Waldcapellen etc.), ferner für Klostergebäude mit ihren Wohnungen (Cellen), Versammlungs- und Speisesälen (Capitelsälen und Refectorien) und Erholungs- und Betgängen (Kreuzgängen) etc. zu sorgen. Ausserdem lag und liegt ihr die ganze innere Einrichtung der kirchlichen Gebäude ob: der Altar, mit seinem oft hochaufgethürmten Altarwerk oder Altarschrein, die Kanzel für die Predigt, der Taufstein, das Weihbecken, zum Besprengen beim Ein- und Austritt, das Ciborium oder Sacramenthäuschen zur Aufbewahrung der geheiligten Hostie, ferner Bet-, Beicht- und Chorstühle, so wie die Schränke für Kleider und Geräthschaften und das Orgelgehäuse.

Der Altar in der katholischen Kirche ist eine bleibende Erinnerung an den oben bezeichneten ältesten christlichen Gottesdienst in den Katakomben auf dem Sarkophage der Märtyrer, und hat desshalb nicht nur vorschriftgemäss die Mâsse derselben, sondern muss auch, wenn das Messopfer darauf vollzogen werden soll, die Reliquie eines Heiligen einschliessen, gleichsam als ob er noch selbst ein Sarkophag wäre.

Moscheen.

Die religiöse Baukunst der Mohammedaner errichtet für die Gottes-

verehrung Moscheen (Figur 54, Grundriss), aber ohne die Bedeutung des Gotteshauses, offne und überdeckte, von einer Mauer umschlossene Säulenhallen mit einer gegen Mekka gerichteten Halle des Gebets (Mihrab *a*), darin das Sanctuarium, eine Nische zur Aufbewahrung des Korans und eine Kanzel mit Thürmchen (Minarets *b*) zur Verkündigung der Gebetstunden, und einem Brunnen im Vorhof zur Reinigung vor dem Gebet. Eine Verwandtschaft mit der christlichen Kirche hat die Moschee dadurch, dass sie oft als Begräbnissstätte des Gründers dient, in welchem Falle diese mit einer Kuppel überwölbt ist.

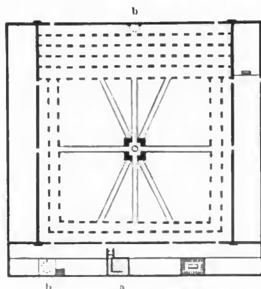
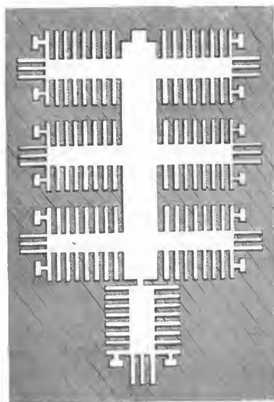


Fig. 54.

Diess führt uns zu der zweiten Bestimmung der religiösen Baukunst, die Errichtung von Grabmälern. Sie führt (bei den Aegyptern) Pyramiden auf und legt Gräberstädte (Nekropolen, Fig. 55) an; Grabsteine (Stelen) wie grosse Grabmäler (Mausoleen), Felsengräber und Grabkammern (bei Etruskern und Römern), auch Grabgehäuse (Columbarien) mit vielen kleinen Nischen für Aschenkrüge fallen ihr zu; sie legt ganze Gräberstrassen an und unterirdische Gräberstätten (Katakomben) und offne oder eingeschlossene Friedhöfe (Campi santi). Ebenso aber verbindet sie, wie bereits erwähnt wurde, beide religiöse Interessen, indem sie über der Grabkammer einen Tempel aufführte, in welchem die Todtenopfer gebracht, die Familiengottheiten verehrt wurden. Aus dieser Anschauung ist der Brauch bei den Christen und Muhammedanern hervorgegangen, Kirche (Moschee) und Grab zu vereinigen, Capellen innerhalb und ausserhalb der Kirchen, Kirchen und Dome als Ruhestätten für die irdischen Ueberreste nach dem Tode zu errichten. Grabmäler.


Fig. 55.

Mehr aus der Idee als aus dem Bedürfniss hervorgegangen haben die Anlagen und Formen der religiösen Baukunst grössere Selbständigkeit und

Ursprünglichkeit, als die der weltlichen Baukunst, die sich daher ihr mehr oder weniger unterordnet, sie als tonangebend betrachtet.

Weltliche Baukunst. Die weltliche Baukunst dient entweder öffentlichen oder privaten Zwecken. Die öffentliche weltliche Baukunst hat es mit den Angelegenheiten einer Nation, oder einer Staatsgesellschaft zu thun; sie dient dem Ansehn des Regentenhauses oder der Regierung, der Vaterlandsliebe, der allgemeinen Sicherheit gegen innern und äussern Feind, den Staatseinrichtungen für Verwaltung und Gericht, der Volksbildung, allgemeinen Wohlfahrt und Gesundheit, dem Verkehr, der Erholung, dem Vergnügen und öffentlichen Festlichkeiten. Dem Regentenhause baut sie Schlösser, der Vaterlandsliebe und dem Siegesruhme Triumphbogen und Ehrendenkmale; für die Sicherheit Festungen mit Mauern, Thoren und Thürmen, Arsenale, Zeughäuser und Casernen, für die Verwaltung Ministerial- und Regierungsgebäude und Rathhäuser; für das Recht Gerichtshöfe, Gefängnisse, Zucht- und Strafarbeitshäuser; für die Volksbildung Schul-, Universitäts- und Akademiegebäude, Bibliotheken und Museen, Theater und Tonhallen; für Wohlfahrt, Gesundheit und Wohlthätigkeit Brunnen, Bäder (Thermen, wobei es neben dem Baden auf Kampf- und Kraftspiele, poetische oder andere Vorträge und sonstige Erholungen abgesehen war), Krankenhäuser, Armen-, Irren-, Blinden- und Taubstummenanstalten; dem Verkehr Strassen, Brücken, Eisenbahnen, mit Post- und Bahnhofgebäuden und Stationshäusern, Märkte, Kaufhäuser und Börsen (Foren), Häfen und Werfften; dem öffentlichen Vergnügen Circus, Amphitheater, Festlocale, Ballhäuser, Gärten und Spaziergänge. — Wie bei den Indern, Aegyptern und Griechen im Alterthum, bei Christen und Muhammedanern im Mittelalter die religiöse Baukunst überwog, so überwog bei den Assyrern, Persern und Römern die weltliche Baukunst.

Die private weltliche Baukunst schafft Wohnräume für Einzelne wie für Familien, in der Stadt Paläste, grössere oder kleinere Wohn- und Gartenhäuser; auf dem Land Burgen und Schlösser, Edel- und Bauernhöfe, Landhäuser und Villen.

Zur Ausschmückung der von der Baukunst geschaffenen Räume und somit zur völligen Durchführung der Gedanken werden die Schwesterkünste, Bildnerei und Malerei, mit ihren Verzweigungen herangezogen.

Die Bildnerei

hat für die Tempel die Statuen der Gottheiten, denen sie geweiht sind, zu schaffen. Ihre Stelle ist vor der hintern Wand der Cella; sie sind mit dem Antlitz gegen Morgen gerichtet, und haben vor sich den Opferaltar, dessen Ausschmückung gleichfalls der Bildnerei zufällt. Auch in Wandnischen und Capellen wurden Statuen von Göttern und vergötterten Helden aufgestellt. In den Vorhöfen ägyptischer Tempel waren Statuen, an Mauern und Wänden Reliefs (öfters Sousreliefs) angebracht. Am Aeussern waren ausser dem Gebälk über der Säulenstellung die beiden Giebelfelder, das vordere und das

hintere, der Bildnerei angewiesen, und in der Vorhalle der längs der Mauer oben hinlaufende Fries.

Die Moschee sowenig als der jüdische Tempel gestatten der Bildnerei eine Betheiligung an ihrer Ausschmückung. Die christliche Kirche dagegen öffnet ihr Thüren und Thore; vor allem aber diese. Die Haupt- und Seitenportale an den Kirchen sind vorzüglich Schauplätze ihrer Thätigkeit; sei es, dass sie es nur auf die Ausschmückung der Thürflügel mit Erzguss abgesehen hat, wie bei S. Paolo in Rom, bei den meisten grossen Kirchen aus dem 12. und 13. Jahrhundert in Unteritalien, am Dom zu Pisa wie am Dom in Hildesheim, oder der Kirche zu Nowgorod, oder an dem Baptisterium zu Florenz etc.; oder auch in Holzschnitzwerk, wie bei S. Maria im Capitol zu Cöln etc. Daneben aber bietet das Mauerwerk am Portal geräumigen Platz für Bildwerk: zunächst das Bogenfeld (Tympanum) über der Thür, es mag nun wie bei Fig. 56 halbkreisrund, oder viereckig, oder spitzbogig sein, oder welche Form immer haben. Dann ist die ganze innere Mauerstärke des Portals (Thürleibung), die nach aussen sich erweitert, wie aus dem Grundriss Fig. 57 *a* deutlich zu ersehen, mit Säulen, Nischen und Hohlkehlen derart versehen, dass hier überall Bildnereien gefordert sind; selbst neben dem Portal und über ihm, oft in hohe Giebelfelder hinaus ist die Bildnerei noch thätig. Ja, das ganze Aeussere der Kirche, mit seinen Mauerblenden und Pfeilernischen, mit Giebelfeldern und Strebepfeilern, vornehmlich aber die ganze Westfront wird benutzt, um Statuen und Reliefs daselbst anzubringen; wie denn am Mailänder Dom, dessen Wände schon mit Reliefs bedeckt sind, auf jeder Fialenspitze eines Strebepfeilers eine Marmorfigur in die Lüfte ragt.

Portale.

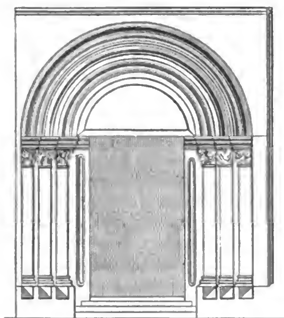


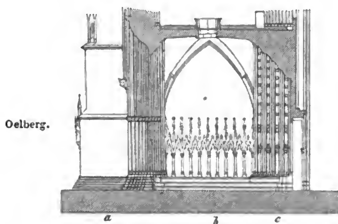
Fig. 56.

An das Haupt- oder ein Nebenportal schliesst sich je zuweilen eine Vorhalle, in Erinnerung an die Vorhallen der ersten christlichen Kirche, in welchen Nichtchristen oder Büssende dem Gottesdienst von fern beiwohnen konnten. Indem man durch diese Einrichtung an die ersten Aeltern und ihren Sündenfall erinnert wurde, nannte man diese Vorhalle das Paradies (verstümmelt Parwisch). Der Grundriss und der Durchschnitt der Vorhalle vom Münster in Freiburg i. B. Fig. 57 geben uns eine Einsicht in die reiche Gelegenheit, die hier der Kunst geboten wird. Ausser einem zweiten innern Portal (*c*) sind hier vier Wände und Pfeiler und Pfeilernischen für Bildne-

Vorhalle.

reien zur Verfügung. — Zuweilen ist ein solches Paradies ein selbständiger Vor- oder Anbau, wie bei dem Kloster Maulbronn, oder dem Magdeburger Dom.

Oelberg.



Daneben findet sich zuweilen noch ein anderer Anbau, ausdrücklich nur für Bildnereien errichtet und dem Gedächtniss der Nacht von Gethsemane gewidmet; er heisst desshalb der »Oelberg« und wird vornehmlich bei deutsch-gothischen Kirchen getroffen, z. B. bei S. Sebald in Nürnberg, und erlebt auch wohl eine Erweiterung zu Gartenanlagen voll Statuen und Gruppen wie im Kirchhof von S. Paul zu Antwerpen.

Altar.

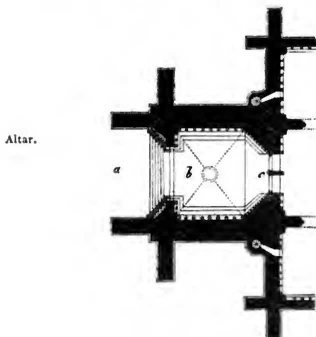


Fig. 57.

Im Innern sind Pfeiler und Wände die Träger von Bildwerken, ganz besonders aber hat die Kunst für die Ausstattung des Kirchendienstes zu sorgen. Die wichtigste Stelle ist der Altar. Von dem bedeckten Sarkophag des Heiligen (Fig. 58), der ursprünglich dem Messopfer diente, ist ein weiter Weg bis zum heutigen Altar. Seine anfänglich nur wenig verzierten Seitenflächen wurden im Laufe der Zeit auf das reichste mit Reliefs von Stein, Gold, Silber, Elfenbein bedacht, wie der Altar im Dom zu Salerno, in S. Ambruogio zu Mailand, in S. Jacopo zu Pistoja, in Komburg in Schwaben, wie der Basler Altar Kaiser Heinrichs II. etc. Die Oberfläche des Altars bot alsdann Gelegenheit zur Aufnahme von mancherlei heiligem Geräth. Aus den u. A. in ältesten Zeiten aufgestellten zwei- oder mehrfachen Tafeln (Diptychen, Triptichen) mit Elfenbeinschnitzwerk, gewöhnlich Weihgeschenken der Bischöfe, wurden im Lauf der Jahrhunderte grössere Altarwerke und s. g. Gottesschreine mit beweglichen Flügelthüren, wie sie namentlich im 14. und 15. Jahrhundert in grosser Menge in Deutschland in Holzschnitzwerk und mit

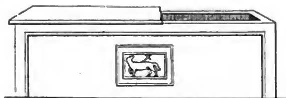


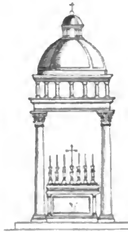
Fig. 58.

Gemälden ausgeführt worden sind. Ein einfaches Beispiel dieser Art zeigt Fig. 59. Das grösste findet man in der Marienkirche zu Krakau; eines der schönsten in der Kirche zu Blaubeuern in Schwaben.

Ciborium.

Mit dem Altar war in ältesten Zeiten der Kirche ein Baldachin verbunden (das Ciborium), von dessen Decke eine Kette herab reichte, daran das


Fig. 59.


Fig. 60.

Gefäss mit dem Allerheiligsten (der geweihten Hostie) befestigt war. S. Fig. 60. Von vorzüglicher Schönheit sind die Ciborien von S. Paolo und vom Lateran in Rom. Bei der weitern Entwickelung der Altarform musste diese Anordnung weichen und das »Sacrament« erhielt entweder einen bestimmten Altar angewiesen, oder ein besonderes Gehäuse, das Sacramenthäuschen oder Sanctuarium, wie wir in Fig. 61 ein Beispiel geben. Sehr schön ist das Sacramenthäuschen im Dom zu Kaschau in Ungarn; eines der berühmtesten steht in der S. Lorenzkirche zu Nürnberg und ist von Adam Krafft.

Sacramenthäuschen.


Fig. 61.

Ambo.

Die Kanzel ist aus den Ambonen, erhöhten Lesepulten, entstanden, die wir noch in den ältesten Basiliken finden, und die zum Verlesen der Evangelien und Episteln, auch zu Responsorien gedient haben, und davon Fig. 62 aus S. Lorenzo vor Rom ein Beispiel gibt. Die Flächen der Brüstung und der Treppenschranken forderten die Kunst der Bildnerei zu allerhand Verzierungen, namentlich zu den man-

nichfachsten Bildnereien auf. Eine der schönsten Kanzeln ist vom J. 1260 und steht im Baptisterium zu Pisa, s. Fig. 63. Noch schöner ist die im Dom von Siena. Der gothische Styl hat an dieser Stelle besondern Reichthum entfaltet, indem er auch noch, wie im Stephansdom zu Wien, in der Lorenzkirche zu Nürnberg etc., den Schalldeckel über der Kanzel zu einer hohen Pyramide emporführte, und sie mit heiligen Gestalten besetzte. Eine der merkwürdigsten Kanzeln ist im Dom zu Aachen, das Geschenk Kaiser Heinrichs II. mit sehr räthselhaften Reliefs; sehr abgeschmackte Beispiele findet man in belgischen Kirchen, wo die Kanzel bald einem Thiergarten gleicht, der das Paradies vorstellen soll, bald einem Wallfisch, in dessen Rachen der Prediger als Prophet Jonas steht, u. a. m. Es mag bemerkt werden, dass zuweilen auch an der Aussenseite einer Kirche Kanzeln angebracht sind, so am Dom zu Lucca, an der Kirche zu Kiderich am Rhein etc.

Kanzel.

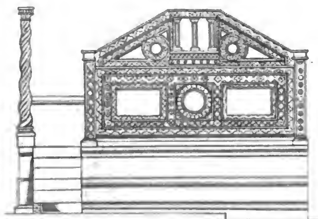


Fig. 62.

Tauf-stein.



Fig. 63.

Der Taufstein, ursprünglich ein Gefäss zum Untertauchen des ganzen Menschen, hat im Laufe der Zeiten, namentlich seit Einführung der Kindertaufe die grössten Wandlungen erfahren. Eine der einfachsten Formen desselben, der Taufstein in Schwarzrheindorf, ist in Fig. 64 abgebildet. Man sieht daraus, dass hier ein besonders günstiger Platz für Bildnereien ist, wie er denn auch reichlich dafür benutzt worden. Sehr merkwürdig sind die Taufsteine in S. Giovanni in Fonte zu Verona, in S. Frediano zu Lucca, im Dom von Merseburg etc., ein besonders schöner steht im Baptisterium zu Florenz; von den in Erz gegossenen ältern Taufsteinen zeichnen sich u. a. durch Schönheit die Tauf-

steine in den Domen von Hildesheim, von Würzburg, von Osnabrück etc. aus. Die Gothik hat, wie Fig. 65 (der Taufstein der Stadtkirche zu Wittenberg) zeigt, in spätern Zeiten die dargebotene Gelegenheit etwas missbraucht,

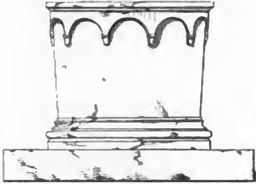


Fig. 61.

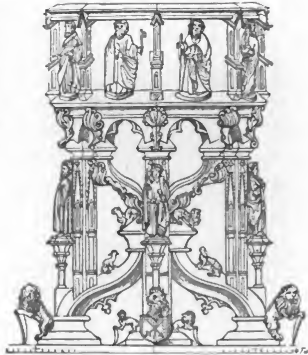


Fig. 65.

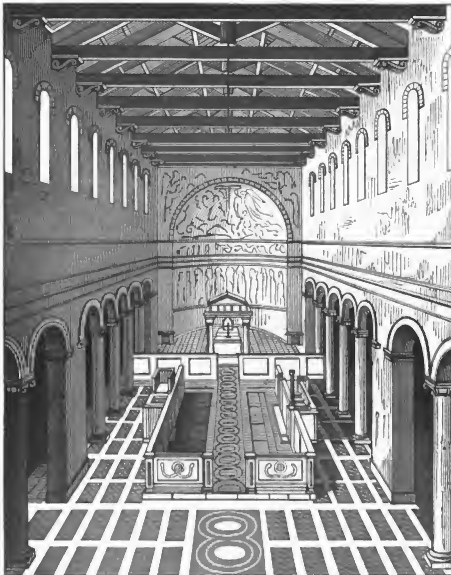


Fig. 66.

und sich nur je zuweilen von der Renaissance und dem Roccoco überbieten lassen.

Lettner u. Chorschranken.



Fig. 67.

Lettner und Chorschranken schliessen mit mehr oder minder hohem Mauerwerk den Chor gegen das Schiff und den Chorumgang ab. In der altrömischen Basilica waren die Chorschranken niedrig wie in S. Clemente (Fig. 66); sie nahmen mit der Zeit an Höhe zu, und ihre Aussenmauern wurden wie in den Domen zu Trier, Bamberg und vielen englischen, spanischen und französischen Kirchen zur Ausschmückung durch Bildnereien benutzt. Der Lettner (*lectorium*) ist eine Art Kanzel, in Verbindung mit einer Schranke, welche den Chor und das Mittelschiff scheidet und durch Thüren verbindet. Die Schranke ist oben oft so breit, dass ein ganzes Sängerchor

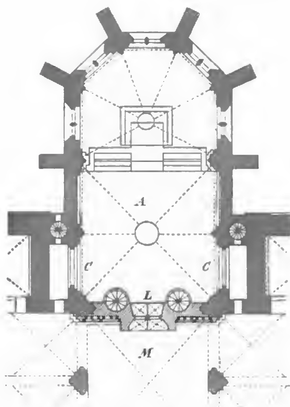


Fig.. 68.

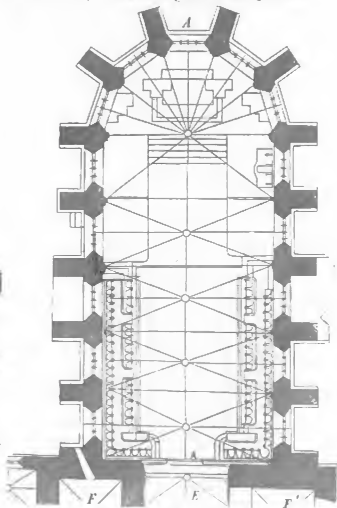


Fig 69.

darauf Platz hat. Fig. 67 zeigt uns den Aufriss des Lettners aus dem Dom zu Naumburg; Fig. 68 *L* den Grundriss desselben, aus welchem seine Stellung zu dem Chor *A*, den Chorschranken *C* und dem Mittelschiff *M* zu ersehen ist. Die spanische Gothik hat Pracht und Reichthum in grossem Mâsse an die Lettner verwendet, einer der reichsten in Deutschland ist im Dom zu Halberstadt.

Im Chor, an beiden innern Seiten der Chorschranken sind die Chorstühle angebracht, s. den Grundriss Fig. 69, welche mit ihren Seiten- und Rückenwänden, ihren Armlehnen und Sitzen von der Bildschnitzkunst freigebig bedacht worden sind. In Fig. 70 geben wir ein einfaches Schema solcher Chorstühle, auf welche man in fast allen grossen Kirchen und Domen die grösste Pracht und Kunst verwendet sieht. Es sind gewöhnlich zweimal zwei Reihen Sitze, von denen jeder durch Armlehnen vom nächsten getrennt ist; die hintere Reihe ist um eine Stufe erhöht und hat meist eine sehr hohe Rückenlehne. Die eingerahmten Felder werden mit Ornamenten, Arabesken, Figuren und Darstellungen aller Art bedeckt; die Armlehnen auf die mannichfachste Weise ausgeschnitten. Von hervorragender Schönheit sind die Chorstühle im Ulmer Münster; mit herrlichem Schnitzwerk sind die italienischen Kathedralen, z. B. die von Orvieto, an dieser Stelle ausgestattet, und ebenso die belgischen, unter denen der Dom von Antwerpen mit einem ganz neuen Werk der Art voran steht. Chorstühle.

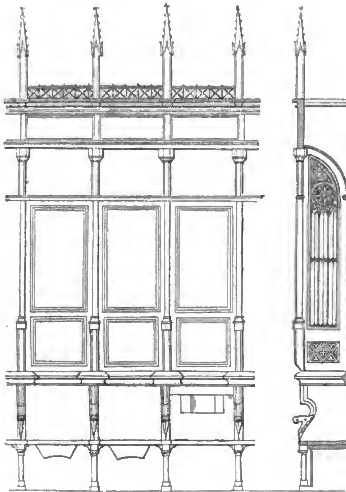


Fig. 70.

Der Bischofsstuhl schliesst sich daran. Er ist in den älteren Kirchen (z. B. in S. Marco in Venedig) ein Sessel von Marmor oder anderm Stein; auch (wie im Dom zu Ravenna) von Holz mit Elfenbein überzogen; später meist von Holz und mit Bildwerk geschmückt. Die Gothik überdacht ihn zuweilen mit einem an 40—60 F. hohen, figurenreichen Baldachin. Bischofsstuhl.

Ferner gehören hierher Beicht- und Betstühle, dessgleichen Pulte für grosse Mess- und Evangelienbücher; die Osterkerze, eine grade Beicht- u. Betstühle etc.

oder gewundene Säule seitwärts vor dem Altar, auf welcher bei bestimmten Feierlichkeiten ein Licht brannte. In S. Paolo, S. Clemente, S. Lorenzo zu Rom, im Dom zu Merseburg sind dergleichen. Neben dem Ambo Fig. 62 ist die von S. Lorenzo abgebildet. Ferner Orgelchöre und Orgelgehäuse, Weihwasserbecken und Glocken; Crucifixe, Rauchfässer und Kelche; vornehmlich Monstranzen, Hostienschachteln und Paces. Die Monstranz fasst die heilige Hostie, das »*Corpus Domini*«. Sie ist eine runde Kapsel, so gestaltet, dass man die zwischen Glas oder Krystall verwahrte Hostie sehen kann. Sie ist darauf eingerichtet, dass sie ebensowohl aufgestellt, als getragen werden kann. Sie wird von Bronze, Silber, Gold, aber auch von geringeren Stoffen, selbst von Holz gefertigt und ist nicht selten reich an Edelsteinen. Die prachtvollste Ausführung hat die Monstranz von der Gothik erfahren.

Monstranz.

Pax.

Die Pax ist ein kleines Tellerchen, darauf die Hostie gereicht wird und hat ihren Namen davon, dass diess mit den Worten geschieht: »*Pax vobiscum*«.

Reliquienkästchen.

Von besonderer Wichtigkeit für die Kunst sind die Reliquienkästchen, Reliquiarien (Fig. 71), in denen Gebeine und sonstige Körpertheile der Heiligen aufbewahrt werden und die in ihrer Form die Gestalt des Kirchengebäudes, ein Langhaus oder einen Rundbau, im Kleinen wiederholen, und an den Seitenwänden und am Dach Gelegenheit bieten für künstlerische Darstellungen. Je nach dem Reichthum der Kirche oder des Stifters sind ihre Holzgehäuse mit Silber- oder Goldblech überzogen und mit Edelsteinen und Perlen besetzt. Sie sind aber oft auch blosse Bildtafeln, in deren Rahmen die Reliquien gefasst sind; auch Kapseln, monstranzenähnliche Gehäuse, selbst Büsten von Menschenköpfen.



Fig. 71.

Calvarienberge.

Endlich muss auch noch der Calvarienberge mit ihren Stationen Erwähnung geschehen, welche die Kunstthätigkeit gradezu herausfordern, indem es hier gilt, auf dem nach einem mit den drei Kreuzen besetzten Hügel der Andacht mit bestimmten Erinnerungen an Christi Leidensgang nach Golgatha in einer Folge von Bildwerken eine Stätte zu bereiten.

Grabmäler.

Der Todtenfeier dient die Bildnerei in den Räumen, an den Wänden und Decken der Mausoleen, Grabkammern und Columbarien mit Statuen und Reliefs, mit Grabvasen, Aschenkisten und Sarkophagen; im Freien mit Stelen (Leichensteinen) und Grabmälern. In den Nischen der Grabkam-

mern, wie Fig. 72 in der untern Abtheilung eine zeigt, wurden Sarkophage, Statuen und Büsten aufgestellt, an den Wänden und Decken Reliefs ange-

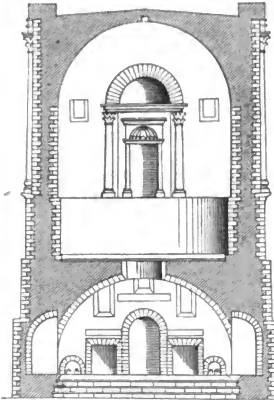


Fig. 72.



Fig. 73.

bracht. Auf den etrurischen Aschenkisten (Fig. 73) waren liegende Figuren gewöhnlich; die Seitenflächen sind mit Reliefs bedeckt. In gleicher Weise pflegte man die Seitenflächen der (zur Aufnahme des ganzen Leichnams bestimmten) Sarkophage zu schmücken; aber nicht nur diese, sondern auch die Aussenseiten der Grabkammern, wie Fig. 74 eine Grabkammer aus Pompeji zeigt.

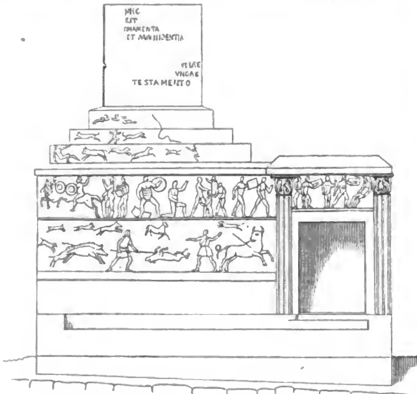


Fig. 74.

Die christliche Kunst schliesst sich in der Todtenfeier

Katakomben. von Anbeginn der Kunst des Alterthums an, so dass wir bereits die Katakomben (die gemeinschaftlichen Grabkammern der ersten Christen) mit Bildnereien versehen finden. Vornehmlich hielt sie die Form und Verzierungsweise des Sarkophags fest. In spätern Zeiten, da Kirchen, Vorhallen, Kreuzgänge zu Begräbnissen benutzt und eigne Begräbnissplätze, Kirch- oder Friedhöfe angelegt wurden, gab man dem Sarkophag einen Baldachin, der sich entweder an eine Mauer anlehnte, wie bei Fig. 75, einem Grabmal neben S. Antonio zu Padua, oder der von allen Seiten frei auf Säulen steht, wie der Sarkophag des Rolandino Passagieri bei S. Domenico in Bologna (Fig. 76). Beide Arten haben im Laufe des Mittelalters und der Neuzeit eine Entwickelung je nach dem verschiedenen Einfluss des Zeitgeschmacks von grosser Schönheit und Würde bis zu reicher Pracht, Ueppigkeit und

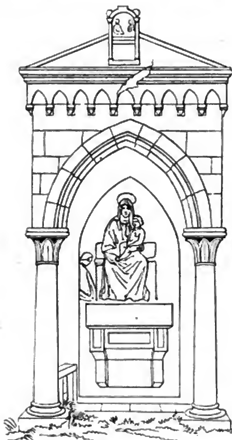


Fig. 75.

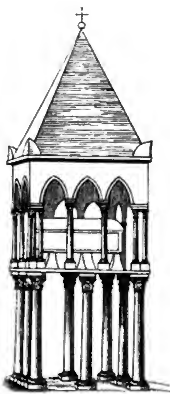


Fig. 76.

barokker Abgeschmacktheit gefunden. Die Form der Stelen und Pyramiden ist auf unsere Friedhöfe verpflanzt worden und hat bei den Leichensteinen hier die Bildnerei aufs mannichfachste beschäftigt. In den Grabcapellen aber, sie mögen nun in Verbindung mit einem Kirchengebäude oder allein stehen, ist eine derartige Verschmelzung von Gottesdienst und Todtenfeier beabsichtigt, dass sie in demselben Verhältniss, wie die Kirche selbst, zur Kunst stehen.

Weltliche Bildnerei. Der weltlichen Bildnerei war von jeher ein weites Feld aufgethan. Zu den Bildnissstatuen (iconischen Statuen) der Sieger in den olympischen

und pythischen Spielen kamen Ehrenstatuen aller Art auf öffentlichen Plätzen, Spaziergängen und Hallen, wie in Gärten und an Vergnügungsorten; eine Sitte, die bei den Römern grosse Ausbreitung erfuhr und in der Neuzeit wieder sehr in Aufnahme gekommen ist. Statuen und Reliefs wurden an Triumphbogen und Ehrensäulen angebracht, an den Theatern, Amphitheatern und auf der Spina (Mittelmauer) der Circus; in den grossen öffentlichen Bädern (Thermen) auf den grossen Marktplätzen (Foren), die gleicherweise dem Geschäfts- und Handelsverkehr, als der politischen Thätigkeit gewidmet waren.

Mit ihren Werken erfüllte und erfüllt die Bildnerei Hallen und Vorhallen der Häuser, Hofräume, Treppen, Mauern, Balcone, Giebel und Dächer der Paläste, und der dem öffentlichen Dienst gewidmeten Gebäude, der Stadtthore und Thürme, und macht Fontainen und Brunnen zu Denkmalen der Kunst. Aus ihren Werkstätten kamen und kommen Ehrengeschenke für Sieger und Volkswohlthäter, Vasen, Schilde, Pokale und jene merkwürdigen, in Elfenbein geschnitzten Schreibtafeln (Diptychen), deren man sich zu flüchtigen Briefen bediente, worauf man sogleich Antwort erheischte, und die zu einem bedeutenden Luxusartikel ausgebildet, Geschenke für Prätoren und Proconsuln, selbst für Imperatoren, später für Bischöfe und Erzbischöfe wurden und in nachfolgenden Zeiten vielfach ihre Verwendung fanden als prachtvolle Bücherdeckel für Evangeliarien, Messbücher, Psalmen etc. mit Umgebung von Perlen und Edelsteinen.

Wohnhäuser, sind sie von Holz, bieten für Schnitzwerk an den vortretenden Balkenköpfen, an Fensterbrüstungen und Gesimsen, Fenstern und Thüren mannichfache Gelegenheit, wie man an mittelalterlichen Häusern in England, in der Normandie, in den Städten am Harz etc. noch häufig bethätigt sieht. Ausserdem werden auch Statuen und Reliefs von Stein und Erz am Aeussern der Wohnhäuser angebracht, wie in Nürnberg, Augsburg etc. und fast überall in Italien.

Auch in den innern Räumen des Wohnhauses ist der Bildnerei eine vielseitige Thätigkeit frei gestellt. Oefen, Tische, Schränke, Leuchter, Lampen, Bettstellen und alles Mobiliar kann sie in ihr Bereich ziehen, Wände und Winkel in Anspruch nehmen und häusliche Feste verherrlichen helfen. Ich erinnere nur an die im Mittelalter üblichen Brautgeschenke von in Elfenbein geschnitzten Schmuck- und Schatzkästlein, so wie an die Braut-Truhen für die Ausstattung.

Die Malerei

schliesst sich soviel möglich bei der religiösen wie bei der weltlichen Baukunst der Bildnerei an, wobei sie — mehr noch als diese — den äussern Zweck verfolgt, den Eindruck der Schwere der grossen einförmigen Mauermassen durch die Mannichfaltigkeit ihrer Formen und Farben aufzuheben, oder wenigstens zu schwächen und die Räume scheinbar zu erweitern. Da

sie, mit Ausnahme der Mosaikmalerei, und vielleicht der Stereochromie, den Anfechtungen des Wetters sehr ausgesetzt ist, so hält sie sich vornehmlich an die Innenräume, an Wand- und Gewölbflächen, Pfeiler und Säulen.

Religiöse Malerei. Was die religiöse Malerei betrifft, so waren bei den Aegyptern die Mauern der Tempel und Pylonen (s. Fig. 40) in- und auswendig mit Bildern bedeckt, auch die Säulen und das Gesims; bei den Griechen und Römern fand man Wand- und Tafelgemälde in den Tempeln, ihren Seitencapellen und ihren Vorhallen. Juden und Muhammedaner (auch reformierte Christen, Quäker, Presbyterianer) dulden keine Bilder in ihren Religionsgebäuden.

Die altchristliche Kirche (s. Fig. 77 die Kirche S. Vitale in Ravenna und Fig. 66 S. Clemente in Rom) wies der Malerei den Chor und dessen Abschluss (die Chornische, Absis) als ihr eigentlichstes Heiligthum an, ferner den Tribunen- und den Triumphbogen, die Wände des Mittel- und Kreuz-

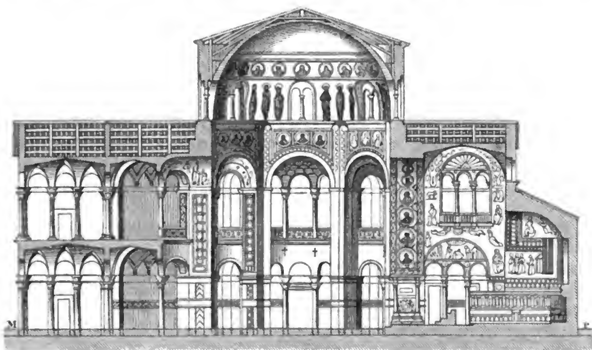


Fig. 77.

schiffs, der Abseiten und vorkommenden Falls der über der Kreuzung aufgeführten Kuppel; dessgleichen die Vorhalle und selbst die Mauer- und Giebelflächen der Aussenseite, vornehmlich an der Westfaçade. Auch in den Nebenräumen, in Capellen und Sacristeien, Oratorien, Kreuzgängen, Capitelsäälen und Refectorien ist sie heimisch. Selbst die Fussböden, Pfeiler und Säulen erhielten Gemälde, und ebenso Decken und Gewölbe. Leider! möchte ich hinzu fügen. Denn an keiner Stelle steht die Mühe des Schaffens und des Betrachtens in so schreiendem Widerspruch mit dem Gewinn für Sinn und Seele, als dort, wohin sich das Auge nur unter grosser Anstrengung richten kann, und wo tieferes, ruhiges Eingehen auf das Werk durch die körperliche Beschwerde des sich Zurückbiegens fast unmöglich gemacht wird.

Altar. Ihr vorzüglichstes Augenmerk hat die religiöse Malerei auf den Altar

gerichtet. Bereits bei der »Bildnerei« habe ich auf die Tafeln aufmerksam gemacht, welche man auf den Altären aufzustellen pflegte, und aus welchen die Diptychen und Triptychen, die grossen Altarwerke und s. g. Gottesschreine hervorgegangen, bei welchen ein Bild oder Bildschnitzwerk durch zwei oder mehr Flügelthüren geschlossen werden kann. (S. Fig. 59.) Die Flügelthüren liess man mit der Zeit weg, vergrösserte aber häufig das (anfängliche) Mittelbild zu einem Altargemälde. Reise- und Hausaltäre folgen demselben System.

Fenster etc.

Den Kirchenfenstern gab und gibt die Malerei Glasgemälde, den Decken der Altäre (Antipendien) Emailmalereien, Oelgemälde etc. und den Priestergewändern bunte Stickereien, den Säulenzwischenweiten und den Chorschranken gewirkte Teppiche, aber in die Mess- und Gebetbücher malt sie Miniaturen.

Grabkammern.

In Grabkammern und Katakomben finden wir die Thätigkeit der Malerei, an Decken und Wänden, auch an Grabvasen, in christlichen Grabcapellen und in den Hallen der Friedhöfe.

Weltliche Malerei.

Die weltliche Malerei wird entweder zu öffentlichen, oder zu Privat-Zwecken in Anspruch genommen. In erster Linie stehen die Paläste der Fürsten und Grossen, die Rathhäuser, Gerichtshöfe, Universitäten mit ihren grossen Versammlungssälen, öffentliche Hallen, Museen, Theater, Fest- und Concertsääle, auch wohl Hospitäler und andere Wohlthätigkeits-Anstalten. Die reichste und mannichfaltigste Thätigkeit aber entwickelt sie, wo sie den Wünschen, Neigungen und dem Geschmack des Privatlebens in Palästen und Schlössern, an und in bürgerlichen und ländlichen Wohnungen zu begegnen und namentlich, wo sie beweglichen Bilderschmuck in goldnen und andern Rahmen, für Bücher, Mappen und Geräthschaften zu liefern hat.

Wahl des Stoffs.

Die Hälfte des Erfolgs hängt bei einem Kunstwerk an der glücklichen Wahl des Stoffs und ein Missgriff wird durch das grösste Talent nicht vergütet. Mit einem »König Salomo« oder selbst mit einer »Iphigenie« hätte Goethe nicht die Bewegung in den Herzen seines Volks hervorgebracht wie mit seinem »Werther« und »Götz«. Dennoch kann hier leicht eine engherzige Beschränkung eintreten. Allerdings soll man bei uns weder dem Neptun, noch dem Wischnu Tempel erbauen; allein die Mythologie, diese hochpoetische, bilderreiche Naturanschauung, oder die alte, oder eine ausländische Geschichte zu bannen aus dem Bereich der wählbaren Stoffe, würde die Kunst um ihre besten Kräfte bringen.

Der Baukunst

ist selten die Wahl des Stoffs frei gegeben. Dennoch ist dem Architekten zuweilen die Initiative gelassen und durch einen glücklichen Griff bei Plänen

und Entwürfen bewährt sich nicht allein sein Talent, sondern kann auch zu bedeutenden Kunstwerken die Veranlassung werden. Das hat die Kunst früherer Jahrhunderte so gross gemacht, dass sie gewissermassen das Denken und Empfinden einer ganzen Zeit, eines bestimmten Volkscharakters aussprach. Griechenland und das Mittelalter pflegten vornehmlich die religiöse Baukunst und erreichten für Tempel und Dome die höchsten Ziele; Rom baute im Sinne seiner Weltherrschaft Foren, Curien, Basiliken, Theater, Circus, Amphitheater, Thermen, Triumphbogen und steht damit selbst in den Trümmern noch gross und unerreichbar da. Will eine neue Baukunst ähnliche Erfolge haben, so muss sie den Genius der Zeit und des Volks, wofür sie wirkt, befragen. Sie wird herausfühlen, dass die Aufgaben der Gegenwart im Bereich des Volks- und Staatslebens liegen, und mit nichts so sicher eine grosse Wirkung hervorbringen können, als mit grossen Staatsgebäuden, Regierungs- und Verwaltungsgebäuden, Gerichtshöfen, Parlamentshäusern, Rathhäusern, mit Museen, Theatern, Kaufhallen, mit Schul- und Universitätsgebäuden, mit Eisenbahnhöfen und Brückenbauten, vornehmlich aber mit Sieges- und National-Denkmalen. Aber auch innerhalb der bürgerlichen oder Haus-Baukunst sind dem Architekten die dankbarsten Aufgaben gestellt.

Unabhängiger als die Baukunst sind Bildnerei und Malerei und die Wahl des Stoffs liegt viel mehr in ihren Händen. Aber dennoch würde man irren, wenn man immer und unbedingt den Künstler dafür verantwortlich machen, das Passende ihm als Verdienst, das Nichtgenehme ihm als Verschuldung anrechnen wollte. Namentlich darf man die grössere Freiheit der jetzigen Künstler nicht in alten Zeiten voraus- und die Wahl des Stoffs, wie so oft geschieht, auf seine Rechnung setzen. So ist es z. B. eine ganz grundlose Phantasie, dass ein Maler seinem Namen zulieb vorzugsweis Bilder aus dem Leben des Täufers, oder des Evangelisten Johannes gemalt, oder die Legende vom H. Michael u. dgl. behandelt habe. Die entscheidende Stimme bei der Wahl des Stoffs hat in den meisten Fällen, wo es gilt einen bestimmten Raum zu schmücken, eben die Bestimmung dieses Raumes, oder die Beziehungen dessen, dem er eigen ist. Kirchliche Gebäude schreiben andere Gegenstände vor, als Museen und Paläste; der Gründer einer Kirche, einer Capelle, eines Schlosses hat jedenfalls Einfluss auf die Wahl des Stoffs, und einen nicht minder mächtigen hat die Zeit der Entstehung von Kunstwerken mit den herrschenden Ansichten und Stimmungen.

Die Bildnerei

und zwar zuerst die religiöse Bildnerei hat bei der Ausschmückung eines Tempels Rücksicht zu nehmen auf die Gottheit, welcher der Tempel gewidmet ist, auf die Ereignisse und Urheber, welche seine Gründung veranlasst, und auf die Feste, welche darin gefeiert werden. Ist z. B. der Tempel ein Heiligthum der Minerva, so muss ihre Statue hinter und über dem

Altar stehen; ihr Mythus, ihre Beziehungen zu andern Gottheiten oder zu Menschen, zu dem Lande, zu der Stadt wo der Tempel steht; ferner vielleicht Tempel. eine rettende That, die ihr zugeschrieben wird, ein bedeutendes Ereigniss aus dem Leben des Gründers, die Feier der ihr gewidmeten Feste etc. geben den Stoff für die Bildwerke in den Giebelfeldern, Friesen, im Gebälk und wohl auch in den Tempelnischen. So ward der Wettstreit zwischen Poseidon und Athene um das grössere Verdienst für Athen der Gegenstand für die Giebelgruppen des Parthenon; das Jahresfest der Panathenäen der Inhalt der Darstellungen im Fries.

Der Altar hat auf seinen Seitenflächen die Embleme der betreffenden Altar. Gottheit, auch wohl Göttergestalten und Opferhandlungen; als Ornament mit Anspielung auf die Opferfeierlichkeit Blumen- und Fruchtgehänge und Schädel der Opferthiere.

Die christliche Kunst befolgt im Allgemeinen dasselbe System, ob- Kirche. Aussenseite. schon sie die Malerei mehr begünstigt als die Bildnerei. Der Heilige oder die Heilige, denen die Kirche gewidmet ist, wird — seltene Fälle ausgenommen — seine Statue darin, daran oder davor finden. Mit grosser Folgerichtigkeit und in möglichster Ausführlichkeit sehen wir von der Kunst die Bedeutung der Kirche als des Weges zur Seligkeit, ja gradezu als der Pforte des Paradieses in mannichfachen Bildwerken hervorgehoben. So bildet das Erlösungswerk in seiner ganzen Ausdehnung den Hauptinhalt der Bildnereien, namentlich der Aussenseiten. Gern beschränkte sich die Kunst dabei auf die Portale, breitete sich aber auch nicht selten über die ganze Aus- Portale. senseite, namentlich über die Hauptfront in Westen aus. Als Grund und Gegensatz zur Erlösung werden Sünde und Tod in verschiedenen Sinnbildern hier angebracht (vornehmlich der »Sündenfall der ersten Aeltern«, aber auch oft nur Schlangen, Drachen, Löwen etc.); ja sie werden sogar mit halbverschlungenen Menschen im Rachen als Unterlage der Säulen des Portals benutzt (wie am Dom zu Verona, Modena etc), um den Gedanken an die durch die Kirche überwundene Macht des Verderbens recht anschaulich zu machen. Der Zusammenhang des Alten Testaments mit dem Neuen wird weiterhin vornehmlich durch Patriarchen- und Propheten-Gestalten, der Gegensatz aber des blinden und verstockten Judenthums und des siegreichen Christenthums durch symbolische oder allegorische Figuren bezeichnet. Den Hauptinhalt der andern Bildnereien gibt die Geschichte des Heilands, die Verkündigung und Geburt, Erlebnisse aus der Jugendzeit, Wunderthaten, die Leidensgeschichte, seine Auferstehung und Himmelfahrt und seine Wiederkehr als Weltenrichter, wobei gelegentlich das Jüngste Gericht in ausführlicher Darstellung, aber oft auch nur andeutungsweise durch die klugen und thörichten Jungfrauen angebracht ist. Sodann fehlen die Gestalten der Apostel und Evangelisten nicht, denen verschiedene Kirchenheilige, namentlich heilige Bischöfe, fürstliche Beschützer und Wohlthäter der Kirche, auch wohl die Stifter und Stifterinnen des betreffenden Gotteshauses mit ihren Schutz-

patronen sich anschliessen. Ist die Kirche der Maria heilig, so wird deren Standbild am Eingang, und wo möglich auf der Spitze des Giebels stehen; ihr Leben und Sterben, wie ihre Verklärung und Krönung werden wenigstens an Seitenportalen eine Stelle finden, oft auch den Hauptstoff zur bildnerischen Ausschmückung der Façade liefern. Mit Bezug auf die Bedeutung der Kirche als der Schutzmacht und Verbreiterin der Bildung nimmt sie auch Bilder aus der Sitten- und Culturgeschichte der Menschheit auf, bezeichnet die Wege und Irrwege des Lebens durch allegorische Gestalten der Tugenden und Laster, durch Wissenschaften, Künste und Gewerbe. Auch werden zur Versinnbildlichung des Lebens im Allgemeinen Jahreszeiten und Monate gewählt. Einige Beispiele mögen zur Erläuterung dienen.

Beispiele.

Am Portal der St. Lorenzkirche in Nürnberg stehen in der Leibung die Statuen von Adam und Eva und den Erzvätern; über ihnen in den Hohlkehlen sind die Propheten und die Vorfahren Christi nach der Stammtafel des Neuen Testamentes angebracht. Die Mitte des Portals nimmt das Christkind auf dem Arm der jungfräulichen Mutter ein. Das Giebelfeld über dem Eingang enthält in Reliefs die Geschichte Christi, seine Geburt, die Anbetung der Könige, den Kindermord, die Flucht nach Egypten, und zwar umgeben von den Bildern der vier Evangelisten. Darüber folgt die Passionsgeschichte, die Gefangennehmung, Verspottung, Geisselung und Dornenkrönung, die Kreuztragung, Kreuzigung, die Kreuzabnahme, Grablegung und Auferstehung; darüber die Auferstehung der Todten und Christus als Weltenrichter, umgeben von Maria und Johannes und den Posaunenengeln des Gerichts, zu seinen Füssen rechts die Seligen, links die Verdammten. Der Schutzpatron der Kirche St. Laurentius mit seinem fast steten Begleiter, Stephanus, und zwei andere Kirchenpatrone stehen neben dem Portal. —

Bedeutender sind die Bildnereien am Münster zu Strassburg, dessen Westseite drei Portale dafür dargeboten. Ihre Giebelfelder sind ausgefüllt mit Reliefs aus dem Leben Christi, und zwar am Portal zur Linken mit der Kindheitgeschichte (Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kindermord, Flucht); im mittlern mit der Passionsgeschichte vom Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt; im Portal zur Rechten die Auferstehung der Todten und das Jüngste Gericht. Fünf Hohlkehlen-Bogen umgeben das mittlere Giebelfeld, und hier sind in Gruppen und Gestalten der Zusammenhang des Alten und Neuen Bundes dargestellt, die Schöpfungsgeschichte bis zur Flucht Cains, die Patriarchen, die Leidensgeschichte der Apostel, die Evangelisten und Kirchenlehrer und die Wunderthaten Christi. In den Bogen des ersten Portals sind die Voraltern Christi, in denen des dritten die Engel des Gerichts aufgenommen; aber in der Leibung des ersten stehen als Bürgen des Erlösungswerkes die Werke der Barmherzigkeit und die Cardinal-Tugenden auf den überwundenen Lastern; in der des zweiten die Propheten und Könige des Alten Testamentes, die die Völker auf das Werk der Erlösung vorbereitet, und in der des dritten die klugen und die thörichten Jungfrauen, Sinnbilder sowohl des Juden- und Christenthumes, als der Verdammten und der Seligen des Gerichts..

Am Pfeiler aber des mittlern Portals steht die heilige Jungfrau mit dem Kind und um die Portale eine Reihe von Königen, die ihre Macht dem Dienst der Kirche geweiht haben. Am südlichen Seitenportal ist Leben, Tod und Verklärung Mariä in Reliefs, Judenthum und Christenthum in Statuen angebracht.

Noch umfassender erscheint der Bildnereischmuck an den drei Westportalen des Domes von Amiens. Im ersten sieht man am Giebelfeld die Geschichte der heil. Jungfrau. Sie steht am Mittelpfeiler umgeben von Gestalten, welche ihre Zukunft verkündet: von Salomon, der Königin von Saba, den drei Magiern, Herodes; ferner Verkündigung, Heimsuchung und Darstellung im Tempel immer in je zwei Figuren. Im Giebelfeld ist Maria's Geschichte weiter verfolgt bis zur Krönung im Himmel; in den Bogen, die es einschliessen, ein Engelchor und die Reihe ihrer Vorfahren. Am Pfeiler des mittlern Portals steht Christus siegend auf dem Löwen (Tod) und Drachen (Sünde), umgeben von den zwölf Aposteln. Unter diesen — Tugenden und Laster, wie unter Christus — die klugen und die thörichten Jungfrauen. Im Giebelfeld das Jüngste Gericht und in den Bogen darum die Heiligen und Märtyrer, die 24 Aeltesten der Apokalypse und eine Engelschaar. Das dritte Portal ist der Geschichte der Kirche gewidmet, in ihrem Localheiligen, St. Firmin, der umgeben von andern Kirchenheiligen am Mittelpfeiler steht. —

Als Beispiel einer culturgeschichtlichen Bilderfolge an einem kirchlichen Gebäude können die Sculpturen am Glockenthurm von Florenz genannt werden. Hier folgen sich in vielen kleinen Reliefs: die Erschaffung des ersten Menschenpaares, ihre erste Arbeit, Jabal als Stifter des Hirtenlebens, Jubal als Erfinder der Musik, Tubalkain als erster Bearbeiter des Eisens, Noah nach dem Genuss des Weins, sodann die Anbetung der Gestirne, Häuserbau, Hauswirthschaft, der Mann als Rossebändiger, die Frau am Webstuhl; Gesetzgebung und Dädalus als Symbol des Zugs in die Ferne. Nun kommt die Erfindung der Schifffahrt, Hercules und Antäus (der Kampf des Menschen mit der Erde), Ackerbau, die Benutzung des Rosses als Zugthier, die höhere Baukunst; daran schliessen sich die Künste und Wissenschaften, vertreten durch Phidias (Sculptur), Apelles (Malerei), Donatus (Grammatik), Orpheus (Lyrik), Plato und Aristoteles (Philosophie), Ptolemäus (Astronomie). Sodann eröffnet sich ein der Kirche näher gelegenes Gebiet mit den Cardinaltugenden, den Werken der Barmherzigkeit, den Seligpreisungen und den Sacramenten; worauf Evangelisten, Propheten, Sibyllen und Erzväter den Schluss bilden.

Für die Vorhalle werden gern Andeutungen gewählt, der verschiedenen Wege, welche der Mensch einschlagen kann, seine Bestimmung zu erreichen oder zu verfehlen. Darum sieht man hier zumeist die Stammältern im Paradies; die klugen und die thörichten Jungfrauen (Dom zu Magdeburg), blindes Judenthum und gekröntes Christenthum; Tugenden und Laster, Wissenschaften und Künste (Münster in Freiburg i. B.). Vorhalle.

Oelberg. Der »Oelberg«, den man häufig an der äussern Kirchenmauer, oder auch auf dem Kirchhof trifft, hat »das Gebet am Oelberg« zum Gegenstand, und stellt es durch freistehende Figuren mit landschaftlicher Umgebung dar. Eines der berühmtesten Werke der Art ist der Oelberg von Ad. Krafft an der Sebalduskirche zu Nürnberg; sehr gross angelegt war der im Domhof zu Speier.

Humor. Auch hat sich — vornehmlich in deutscher Kunst — der Humor in der religiösen Bildnerei sein Plätzchen bewahrt, und gibt den Dachrinnen in Fratzen und Bestien, an den Strebepfeilern und Gesimsen wie an Friesen in offner Verspottung (etwa der Juden oder der Mönche) oder in versteckten Teufelchen; selbst an Portalen in einer Kapuziner-Fuchspredigt vor Hühnern und Gänsen, oder mit dem (Dominicaner) Wolf im Schafspelz vor der andächtigen Gemeinde von Schafsköpfen u. dgl. mehr seine Einfälle zum besten.

Taufkirchen. Die Taufkirchen (Baptisterien) sind natürlich dem »Vorläufer« oder Täufer Johannes gewidmet und seine Gestalt, wie seine Geschichte bietet den Stoff für die Bildnereien an und in dem Gebäude. Doch hat man sich auf diesen Kreis nicht eingeschränkt, und ihn auf biblische Geschichten aller Art gleichfalls ausgedehnt, wie denn z. B. die berühmten Thüren Ghiberti's am Baptisterium zu Florenz die Schöpfungsgeschichte und andere testamentliche Erzählungen bis zum Besuch der Königin von Saba bei Salomo enthalten.

Oratorien u. Capellen. Oratorien und Capellen sind von Einzelnen oder von Körperschaften gestiftet und bestimmten Heiligen gewidmet. Diese und ihre Geschichten, dessgleichen die Stifter und ihre Patrone bestimmen die Wahl des Stoffs für den bildnerischen Schmuck.

Mit Ausnahme der auf den Marien- oder Heiligencultus bezüglichen Gegenstände hält sich die protestantische Kirche bei der Wahl des Stoffs an dieselben Aufgaben wie die katholische; nur kann sie ohne Bedenken den Reformatoren Ehrengedächtnissstellen an ihrem Gotteshause anweisen.

Altar. Die wichtigste Stelle im Innern der Kirche ist der Altar. Seine Bedeutung in der katholischen Kirche stammt noch aus dem Alterthum. Er dient zum Opfer, das der Gottheit dargebracht wird. Wie Christus einst sich in den blutigen Tod gegeben, die Menschheit mit Gott zu versöhnen, so wird er immer von Neuem im katholischen Altardienst durch den Priester geopfert, nur auf unblutige Weise. Durch die »Wandlung« in der Messe wird die Hostie zum wahren Leib Christi, den der Priester als Opfer darbringt. Ist nun aber in der »Wandlung« das »Fleisch gewordne Wort« versinnbildlicht, so stellt die Kunst folgerichtig eben dieses »Wort«, den Heiland als Kind auf der Mutter Schôss (oder die Geburt Christi, die Anbetung der Könige u. dgl.) auf den Altar; und im Gegensatz zu dem unblutigen Opfer der Messe das blutige der Passionsgeschichte, das Leiden und Sterben des Erlösers und jedenfalls das Crucifix. — Selbst zu einer bildlichen Darstellung der Transsub-

stantiationslehre, der Verwandlung von der Hostie in Christus lässt sich die Bildnerei verleiten (Altar in Tribsees in Pommern). Neben die Mutter mit dem Kind werden oft noch andere Heilige gestellt, die zur Kirche, zu den Stiftern des Altars, auch wohl zu der Stadt und dem Lande, wo die Kirche steht, eine besondere Beziehung haben. Ist der Altar einem besondern Heiligen gewidmet, so wird seine Geschichte oder Legende neben den auf Christus bezüglichen Gegenständen, er selbst auch nur — wenigstens in der Regel — als Nebenfigur dargestellt. Erst in späterer Zeit nimmt der Titelheilige des Altars den ganzen oder den Haupt-Raum in Anspruch.

Oefters, namentlich in ältern Zeiten, sind, wie bemerkt, auch die Seitenwände des Altars von der Kunst bedacht worden, so, dass entweder unmittelbar darauf, oder auf vorgestellten Platten (Antipendien) bildliche Darstellungen angebracht waren. Diese Kunstwerke enthalten die Gestalten von Christus, den Aposteln und andern Heiligen, auch wohl testamentliche Geschichten. Am Baldachin über dem Altar, dem Tabernakel oder Ciborium und dem Sacramenthäuschen wurden die verherrlichten Gestalten Christi, Mariä und der Apostel, auch von andern Heiligen angebracht. Da das *Corpus Domini* (der heil. Leichnam Christi) hier aufbewahrt wird, so konnte die Wahl eines Gegenstandes zur Ausschmückung auch auf das Wunder der blutenden Hostie in Bolsena fallen, wie am Tabernakel im Dom zu Orvieto.

Der Altar der protestantischen Kirche hat keine mystische Bedeutung und verlangt nur als Kirchenmittelpunkt das Crucifix, und etwa — weil das Abendmahl da gespendet wird — die Einsetzung desselben. Da inzwischen an dieser Stelle auch allgemeine Gebete gesprochen werden, sind andere christlich religiöse Darstellungen nicht ausgeschlossen.

Der Taufstein ist im Verlauf der Geschichte an die Stelle der Baptisterien getreten und hat seinen Platz in der Kirche erhalten. Die mystische Bedeutung der Taufhandlung hat, vornehmlich in ältern Zeiten, zu mysteriösen Darstellungen Veranlassung gegeben; dann zu solchen, in welchen der Zusammenhang des Alten und Neuen Bundes ausgedrückt wird, etwa, dass die Propheten die Apostel auf ihren Schultern tragen (Taufstein im Dom zu Merseburg); oder zur Geschichte Christi bis zur Taufe. Vornehmlich aber ist es die Gestalt und die Geschichte des Täufers Johannes, die man für Taufsteine ausgewählt; auch wohl die verschiedenen Taufhandlungen in historischer Reihenfolge, die Taufe Christi, dann des Volks durch den Vorläufer, die Taufe des Kämmerers durch einen Apostel, Philippus; die Taufe Constantins durch P. Sylvester; Kindertaufe durch einen Bischof etc. (Taufstein im Baptisterium zu Florenz). Mit Beziehung auf die Weisung Christi an die Apostel, in alle Welt zu gehen und die Heiden zu taufen, werden auch einfach die Apostel mit dem Heiland um den Taufstein gestellt. Taufstein.

An der Kanzel, der Stelle, von welcher das Wort Gottes verkündet und ausgelegt werden soll, wird Christus als Lehrer mit den Evangelisten Kanzel.

und Aposteln, den Kirchenvätern und Doctoren vorzugsweis gesehen werden, an der Kanzeldecke und ihrem Dach die Reihe der Propheten und das Sinnbild des heiligen Geistes. Werden Begebenheiten gewählt, so trifft man auf die Busspredigt des Johannes, auf die Bergpredigt Christi, vielleicht mit den Seligpreisungen, auf die Ausgiessung des heiligen Geistes; aber auch auf die Lebens- und Leidensgeschichte Christi (wie an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa, im Dom zu Siena etc., wobei Allegorien auf Tugenden, Künste und Wissenschaften nicht ausgeschlossen sind); auch alttestamentliche Bilder werden, obwohl weniger glücklich, da angebracht (Opfer Abrahams, Moses und die ehrne Schlange an der Kanzel zu Wechselburg in Sachsen). Noch weniger gerechtfertigt erscheinen an der Kanzel die Legenden und Wundergeschichten der Kirchenheiligen (wie an der Kanzel von S. Croce in Florenz die Geschichten des H. Franciscus); am weitesten aber vom Wege Rechtens verirrt sich die Kunst, wenn sie, wie in den Domen von Brüssel und Antwerpen, aus der Kanzel einen förmlichen Thiergarten mit Adam und Eva, oder wie in S. Pierre zu Löwen eine hölzerne Felspartie, auf welcher Paulus und Petrus stehen, macht.

Lettner. Der Lettner wurde mit den Gestalten Christi und seiner Apostel, auch der spätern Kirchenlehrer und Bischöfe besetzt. Auch an den seitlichen Chorschranken werden zuweilen Bildnereien angewendet, die auf den heiligen Ort, den Chor im Allgemeinen, oder auch auf seine besondere Bedeutung, als »St. Michaelis- oder St. Georgschor« Bezug haben. So die Chorschranken am Dom zu Trier, zu Bamberg, München etc.

Chorschranken.

Reliquienkästen. Reliquienkästen (Reliquiarien) sind mit Bildnissen oder Gestalten heiliger Personen, namentlich derjenigen, von denen eine Reliquie im Kasten aufbewahrt wird, ausgestattet. Auch Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des betreffenden Heiligen wurden hier angebracht, oder Scenen aus dem Testament. Bedeutende Werke der Art sind im Dom zu Cöln, das Reliquiarium der h. drei Könige; das des h. Heribert im christlichen Museum daselbst; der Sarkophag der h. Elisabeth zu Marburg, der h. Ursula zu Brügge etc.

Crucifixe. Crucifixe haben eigentlich nur den Gekreuzigten darzustellen; doch hat sie die Kunst vielfältig mit Perlen, Edelsteinen, Schmuck und Zierrathen, auch durch Nebenfiguren (Maria und Johannes) bereichert. Das berühmteste Kunstwerk der Art ist das »Croce di Pisa« in S. Martino zu Lucca, aus vergoldetem Silber, mit kleinen Tabernakeln, einer Lilie gleich mit vielen Blüthenkelchen, aus denen Propheten und Apostel hervorsehen. Mit Vorliebe wurden und werden Crucifixe, zur Aufstellung auf dem Altar, von Elfenbein gefertigt; andere, die bei Prozessionen getragen werden, sind oft von Silber, Gold und andern Metallen, und reich mit Edelsteinen besetzt.

Monstranz. Die Monstranz umgibt die Hostie auf mannichfache Weise mit Strahlen-, Rosen- oder Dornenkränzen, enthält zuweilen eine Darstellung der Dreieinigkeit oder auch des Leidens Christi.

Kronleuchter. Am Kronleuchter, der in der Kreuzung oder unter der Kuppel an-

gebracht wurde, fand die Kunst Stellen für Propheten und Apostel. (Im Dom zu Aachen ist ein solcher das Geschenk Kaiser Friedrichs II. Im Dom von Hildesheim wird ein noch älterer bewahrt.)

Bet- und Beichtstühle werden aus Holz geschnitzt; selten sind andere Bildnereien daran, als etwa Engelsköpfe, Madonnen oder andere heilige Gestalten. Bet- und Beichtstühle.

Viel glänzender sind von jeher die Chorstühle von der Kunst ausgestattet worden. Rücken- und Armlehnen, so wie die seitlichen Abschlüsse sind zu Bildschnitzwerk benutzt. Biblische Geschichten in Relief, allegorische und historische Figuren der heiligen, wie der Weltgeschichte finden hier ihre Stelle, und an der untern Seite des Sitzes, der aufgeschlagen werden kann, hat sich der Witz eine Stelle gesichert, und stellt allerhand bedenkliche Situationen frommer Brüder dar, sinnliche Versuchungen nach Art jener des heil. Antonius in der Wüste, oder auch blos Zerrbilder. Chorstühle.

Die Stühle der Bischöfe waren von je durch Bildnereien ausgezeichnet; doch war man selten sehr sinnreich in der Wahl des Stoffs. Am Stuhl des Bischofs Maximian in Ravenna sieht man die Geschichte Josephs, ohne dass ein Zusammenhang derselben mit dem Amt eines geistlichen Hirten beabsichtigt gewesen. Das Schlüsselamt Petri, die Aussendung der Apostel, überhaupt Scenen aus dem Leben der Apostel und der Gründungszeit der Kirche werden hier am Platze sein. Bischofstühle.

Ausser den Thüren der Portale, welche vielfältige Gelegenheit zu Erzguss und Schnitzwerk geben, finden sich noch andere im Innern der Kirche, am Chor, an den Sacristeien, an Treppenaufgängen etc., wo Bildnereien am Platz und auch angebracht sind. Häufig werden dafür Heiligengeschichten, aber auch biblische Gestalten und Gegenstände ausgesucht. Von grosser Schönheit sind die Sacristeithüren im Dom zu Florenz mit den Kirchenvätern. Thüren.

Die Orgel hat an ihrem Gehäuse freie Stellen für Engel und Heilige, namentlich für die H. Cäcilia, den H. Gregorius, Ambrosius und andere, die sich um kirchliche Musik verdient gemacht, für geistliche Tonsetzer u. s. w. Die Brüstung des Orgelchors ist vielfach zu Bildnereien benutzt worden, wo man singende Chorknaben oder musicierende Engel dargestellt (wie im Dom von Florenz), oder die Anbetung der Hirten nebst mythologischen Rückerinnerungen an Orpheus und Apollo (wie in S. Maria maggiore zu Trient). Orgel.

An Säulen und Pfeilern werden häufig — als Säulen und Pfeiler der Kirche — die Apostel und spätere Heilige aufgestellt. Säulen.

Für die Hauscapelle treten im Allgemeinen keine andern Beziehungen ein, als für die Kirche; nur werden sowohl Familienerlebnisse und deren Träger, als bestimmte religiöse Richtungen der Familienglieder auf die Wahl des Stoffs Einfluss haben. Hauscapellen.

Bei weitem die ausgedehnteste und mannichfaltigste Thätigkeit entwickelt die religiöse Bildnerei im Dienst der Todtenfeier. Die Statuen der ägyp-

tischen Könige, oft im colossalen Måssstab ausgeführt, Bildnissgestalten der Verstorbenen in den Gräbern, ihre Reliefbilder auf Stelen sprechen für die ägyptische Kunst. Bei den Griechen finden wir ausser den Stelen auch noch Grabvasen. Häufig ist hier einfach das Scheiden dargestellt, oder die verhüllte Reise ins Schattenreich. Die wichtigsten derartigen Kunstdenkmale aber sind die Sarkophage. Die Reliefs an den Seitenwänden derselben beziehen sich entweder auf den Verlauf des Lebens und der Zeit und auf die Macht des Todes im Allgemeinen; dann werden Jahreszeiten, die Horen, des Helios Auf- und Niedergang, oder Sterbescenen mit Hermes, dem Führer zur Unterwelt, vorgestellt; oder Diana wie sie Endymion küsst, Amor und Psyche (wenn der Tod sanft war), oder Aides, wie er Persephonen raubt und ähnliche mythologische Dichtungen; oder sie beziehen sich auf die Art des Todes: mit dem Mythus von dem Untergang der Niobiden wird auf einen plötzlichen, mit dem des Meleager auf einen verhängnissvollen Tod, oder auf einen Pestfall, mit Tritonen und Nereiden auf einen Tod im Wasser, mit Adonis auf den Tod bei der Jagd, mit Amazonenkämpfen vielleicht auf den Tod in der Schlacht angespielt; oder sie beziehen sich auf die Lebensverhältnisse der Verstorbenen; die Musen deuten auf einen Dichter, zumal wenn Apollo und gar Homer dabei ist; die Sagen von Herakles, Achilleus, Orestes, Ajas und andern Heroen bezeichnen die Herkunft der Familie des Verstorbenen von einem derselben; die Darstellungen aber aus der Mythe der Ceres und des Bacchus sind als Sinnbilder der Unsterblichkeit, des leiblichen Untergangs und der geistigen Auferstehung zu deuten. Durch Liebesgötter, Hochzeitfeierlichkeiten, Trauerzüge wird oft der rasche Verlauf einer Ehe angezeigt, wie man diess an einer sehr schönen Todtenurne auf dem Capitol in Rom sieht.

Stelen.

Sarkophage.

Die Darstellungen auf den Aschenkisten der Etrusker bewegen sich fast ausschliesslich um den mächtigen Helden Tod, der den Körper niederwirft und die Seele entführt, und um die Bildnissgestalt der Entschlafenen. Bei den Römern tritt das Bildniss und das Leben der Verstorbenen mit ihren Thaten in den Vorgrund; überall aber begegnen wir noch allgemeinen Sinnbildern der Macht des Todes, namentlich Löwen, welche Thiere oder Menschen zerreissen, und wiederum solchen, die auf Unsterblichkeit weisen, wie Vögel die aus dem umgestürzten Fruchtkorb naschen und damit eine niedere Existenz in eine höhere verwandeln.

Christl. Grabmäler.

Bei christlichen Grabmälern muss die Wahl des Stoffs eine grossentheils andere Richtung nehmen, als im Alterthum. Denn wenn hier fast nur an das Vergehen des Lebens erinnert und der Tod als Sieger gefeiert wird, so ist nach christlicher Ansicht dem Tode und seiner Ursache, der Sünde, die Macht genommen und an den Gräbern sollen wir der Auferstehung und des ewigen Lebens gedenken.

Tod und Unsterblichkeit, fast ohne alle Beziehung zu der Persönlichkeit des Verstorbenen (ausser dass vielleicht sein Bildniss angebracht ist) sind der Inhalt der Bildnereien an altchristlichen Sarkophagen; der Tod als die

Folge des Sündenfalls, die Erlösung durch Christus. Mit Vorliebe werden die Sinnbilder der Unsterblichkeit aus dem Alten Testament gewählt: Henochs und Elias Himmelfahrt; Noahs Errettung in der Arche; Moses am Felsen-Wunderquell; Jonas Errettung aus dem Bauche des Wallfischs; Daniel in der Löwengrube; ferner aus dem Neuen Testament: die Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Cana (des Körperlichen in Geistiges); die Heilung der Lahmen, Blinden, Gichtbrüchigen etc.; die Erweckung des Lazarus; auch kommt Christus mit den Aposteln vor, dessgleichen die Anbetung der Könige (als Bild der Geburt Christi, des Erretters aus der Gewalt des Todes).

Im Laufe der Zeit wurden die Sarkophage durch Aufsätze zu Grabdenkmalen, und diese erhielten nach und nach eine so grosse Ausdehnung, dass sie den Hauptkunstschmuck der meisten Kirchen bilden. Wohl blieben Sünde und Tod und die Erlösung von beiden durch Christus das Hauptthema; aber es wurde auch der Stoff durchaus nicht verschmäht, den das Leben des Verstorbenen der bildlichen Darstellung bot. Vornehmlich war diess der Fall bei den Grabdenkmalen heilig gesprochner Menschen. So sehen wir am Grabmal des H. Dominicus zu Bologna seine Wunderthaten, an dem des H. Antonius zu Padua dergleichen. Oft wird dann ein Baldachin über den Sarkophag und dieser auf ein Postament gestellt, wie am Grabmal der H. Elisabeth zu Marburg, am bekannten Sebaldusgrab in Nürnberg, wo das Leben des Heiligen in Reliefs, das Verhältniss der vorschristlichen und der christlichen Zeit, die stille Gewalt des Todes und die Seligkeit des ewigen Lebens in vielen und mannichfachen Gestalten zur Anschauung gebracht wird. Aber auch Nichtheiligen widerfährt die gleiche Ehre, wie der vom Papst excommunicierte, kriegerische Bischof Guido Tarlati von Pietramala im Dom von Arezzo ein prächtiges Grabmal hat, auf welchem in 16 Reliefs sein thatenreiches Leben geschildert ist; und die ältern Polenkönige haben Baldachine über ihren Sarkophagen im Dome zu Krakau, und Reliefs an deren Seitenflächen, in denen die Trauer des Volks bei ihrem Tode geschildert ist. Häufig vertreten allegorische Gestalten von Religion, Kunst, Wissenschaft, oder von den verschiedenen Tugenden den Ruhm, den die Darstellungen aus dem Leben zu verkünden hätten. Dieses System findet man häufig bei den Denkmalen der Päpste in der Peterskirche, besonders schön bei den Grabmälern aus der Werkstatt und aus der Zeit der Sansovinos in S. Maria del popolo, in Ara celi u. a. römischen Kirchen, bei den florentinischen Grossen in S. Croce und S. Lorenzo, bei den Dogengräbern in Venedig angewendet. Natürlich fehlt hier nicht die Bildnissstatue des Verstorbenen, liegend auf dem Sarkophag, wie im Schlaf oder entschlafen; zuweilen auch halb liegend oder sitzend. Am häufigsten sind im Mittelalter die Grabsteine mit den lebensgrossen Bildnissen der Verstorbenen in ganzer Figur, in flachem oder hohem Relief, meist in der Haltung des Gebets und sehr oft mit den Sinnbildern von Tod und Sünde (Löwe und Drache) oder von Wachsamkeit und Treue (Hund) unter den Füssen, wobei die doppelte Auslegung statt hat, dass ein-

mal die Unterlage als »überwunden«, das anderemal als Stützpunkt dient. Auch Wappenthiere, wie der Schwan, oder andere Thiere, Löwen etc. als Wappenhalter kommen bei Ritter-Grabsteinen vor. Zu den vorzüglichsten Grabsteinen gehören die Denkmäler der Bischöfe in den Domen zu Mainz und zu Würzburg, so wie der hessischen Landgrafen in der Elisabethkirche zu Marburg. Mit diesen Grabmälern in den Kirchen ist in der Zeit des Kunstverfalls ein grosser Luxus getrieben und der Geschmacklosigkeit manch ein Denkmal gesetzt worden. Gewöhnlich wird der Verstorbene mit einer Menge von ruhmblasenden Engeln, wie von Tugenden umgeben, die ihm im Leben ziemlich fremd geblieben; dagegen auch wohl einmal — vielleicht mit gleichem Unrecht — von Gestalten sehr entgegengesetzten Charakters. Im Dom zu Halberstadt, am Grabmal des 1556 verstorbenen Erzbischofs Friedrich von Magdeburg sitzt der Teufel, der auf das Innere einer Bockshaut den Lebenslauf — so scheint es — des Verstorbenen eifrig niederschreibt; neben ihm sitzt ein drachenartig geflügeltes Weib (seine Grossmutter?), die höchst unanständig den Rock aufhebt; weiterhin sieht man mehre nackte, von Schlangen umwundene Weiber, Todtengerippe, Knochen und Schädel, dabei den Tod mit der Sense, einen Teufel im Block und einen Laute spielenden Satyr, wovon die Bedeutung schwer zu entziffern. Nicht sehr glücklich ist die später beliebte Wahl von Sterbescenen, womit man auf den vorschristlichen Standpunkt zurückkehrt, oder von Wiedereinführung mythologischer Gestalten, der Parzen, des Saturn etc., während der »Genius des Todes« als allgemeines Sinnbild unanstössig bleibt. Trauernde Städte und Länder, Künste und Wissenschaften etc. nehmen sich am Grabmal eines hervorragenden Menschen, eines Dante, Tizian, Galilei etc. übel aus, wo sie vielmehr durch die unsterblichen Verdienste des Gefeierten, der doch jedenfalls einmal sterben musste, gehoben erscheinen sollten.

Ehrenbildsäulen.

Die weltliche Bildnerei errichtet Ehrenbildsäulen, und wählt dafür Bildnissstatuen (vornehmlich von Personen, die durch ihre äussere Erscheinung gewirkt, wie Fürsten, Sieger im Wettspiel, Feldherrn oder Idealstatuen, von denen am passendsten, welche auf geistigem Gebiete gewirkt), und schmückt ihre Fussgestelle mit Reliefs, die Scenen aus ihrem Leben oder Andeutungen ihrer Leistungen enthalten. Das Gleiche hat sie bei Ehrensäulen und Triumphbogen zu thun, nur dass durch diese ganz bestimmte Thaten (ein siegreich beendeter Krieg, die Eroberung einer Stadt, wie an der Trajan- und der Antoninsäule in Rom, am Triumphbogen des Titus, des Septimius Severus daselbst etc.) gefeiert werden.

Säulen. Triumphbögen.

Diptychen.

Antike Diptychen enthalten die Bildnisse der Personen, denen sie verehrt wurden, und zwar thronend, von den Zeichen der Macht (Lictoren) umgeben; dazu häufig die Kampf- und Wettspiele, mit denen sie den Eintritt in ihr Amt bezeichneten.

Rathhaus.

Gilt es ein Rathhaus zu schmücken, so werden die Geschichte der Stadt mit ihren ausgezeichneten Männern, die Culturgeschichte im Allgemeinen, die Segnungen einer guten, die Nachtheile einer schlechten Verwaltung in

Lebensbildern oder in Allegorien für Aussenseiten und Portale, für Hausfluren, Treppenhäuser und Säle passenden Stoff bieten; auch kann — da mit dem Rathhaus in der Regel der Rathskeller, auch wohl ein Rathhaus-Festsaal verbunden ist — in Trink-, Spiel- und Mummenschanz-Bildern der Humor sein Wesen treiben, wie am Rathhaus zu Breslau. — Sollen Bildnereien an einem Museum, darin man Kunstwerke aufbewahrt, angebracht werden, so wählt man dafür Statuen bedeutender Künstler, allegorische Gestalten der Künste, oder der sie vertretenden Gottheiten, Relief-Darstellungen der einzelnen Kunstübungen, oder auch allegorische und mythologische Bilder, welche sich auf das Wesen und die Geschichte der Kunst beziehen (wie bei der Fabel des Prometheus, der den Menschen bildet, welchem Minerva die Seele gibt, und wie unzählige griechische Mythen). Für ein Theater, wo die Werke der Dichtkunst dem Volke vorgeführt werden, passen am besten Apollo unter den Musen, oder unter den Hirten; oder Gestalten berühmter dramatischer Dichter. An beiden Stellen sind auch Statuen der Schützer und Beförderer der Künste angemessen. Aehnlich verhält es sich mit Tonhallen, bei denen nur noch neben dem Ueberwinder des Marsyas, dem Erfinder der Lyra und den Musen wie den Meistern der Tonkunst, die heil. Cäcilia mit Ambrosius, dazu mit Engelchören des christlichen Himmels ihre Stelle haben muss.

Museen. **Theater.** **Tonhallen.**

Brunnen eignen sich vornehmlich für Darstellungen aus der Welt-, Landes-, Cultur- und Stadtgeschichte (der schöne Brunnen in Nürnberg, der Wittelsbacher Brunnen in München, der Augustusbrunnen in Augsburg etc.), aus dem Leben der Bürger und Handwerker, auch zu religiösen Beziehungen und zu Denkmalen hervorragender Männer. Wochentage und Monate mit ihren Beschäftigungen bilden passenden Stoff; dessgleichen Anspielungen auf das Element, auf Quellen und Flüsse (Brunnen in Perugia, in Messina etc.) Scherz und Muthwille finden hier auch ihr Feld und ebenso Erinnerungen an die Mythen und Dichtungen des Alterthums. — Für Thore und Thürme wird man Schutzgottheiten und heilige Patrone der Stadt, oder auch irdische Schutzherren auswählen.

Brunnen. **Thore u. Thürme.**

Gärten und öffentliche Spaziergänge schmückt man mit Statuen der Jahreszeiten, mit Göttergestalten, mit Bildern des Lebens; dessgleichen mit Ehrendenkmalen verdienter Männer und Frauen.

Gärten.

Strassen und Brücken sind passende Plätze für Ehrendenkmäler und vaterländische Erinnerungen; auch für die Regenten, die als Erbauer im Gedächtniss bleiben sollen, und für Heilige der Stadt oder des Landes. Ein besonderer Brückenheiliger ist S. Johannes v. Nepomuk. Die Römer liebten an dieser Stelle Allegorien, z. B. die »Via Appia«.

Strassen. Brücken.

An und in Palästen, Burgen und Privatwohnungen ist die Wahl unbeschränkt; doch wird sie am öftersten und besten durch Religion und Vaterlandsliebe, durch Dichtkunst und durch das Leben selbst in seinen mannichfachen Erscheinungen geleitet.

Paläste etc.

Die Malerei

und zwar die religiöse Malerei hatte im Alterthum einen beschränkteren Wirkungskreis, als die Bildnerei. Die Säulen und Wände der ägyptischen Tempel waren mit Hieroglyphen, mit einer Bilderschrift bedeckt, die man nicht wohl zu den Kunstleistungen zählen kann. Die Bilder, die in den griechischen und römischen Tempeln aufgehängt wurden, waren zum Theil Weihgeschenke, oder Siegesbeute und jedenfalls, wo sie der ersten Bestimmung zu entsprechen hatten, aus der Götter- und Heroenmythe, auch wohl aus der vaterländischen Geschichte (wie des Mandrokles Gemälde vom Uebergang des Perserheeres über den Hellespont im Tempel der Here zu Argos) entlehnt. Dasselbe gilt von den Malereien der Vorhalle, wie denn in der Lesche (Vorhalle) des Tempels zu Delphi der trojanische Krieg und des Odysseus Besuch der Unterwelt in grosser Ausdehnung gemalt war.

Kirche, Inneres. In der christlichen religiösen Kunst hat die Malerei eine sehr hohe Bedeutung und einen weiten Wirkungskreis. Ihr lag es zuerst ob, den Gegensatz zwischen Chor und Schiff der Kirche, als den zwischen der triumphierenden und der streitenden Kirche hervorzuheben. Darum sehen wir in der Absis der ältesten Kirchen den Heiland als König des Himmels, umgeben von Engeln und Heiligen, zwischen Palmen, als den Merkzeichen des Paradieses; unter ihnen, zu beiden Seiten des Kreuzes, Apostel (oft in Gestalt von Schafen). Am Tribunen- und, wo er vorkommt, am Triumphbogen sind die apokalyptischen Bilder von der Verehrung des Lammes, von den vierundzwanzig Aeltesten, die ihre Kronen niederlegen, vom himmlischen Jerusalem u. a. m. angebracht, alles um auf die Bedeutung der Tribune, des Ortes, von wo der Segen ausströmt und der Himmel aufgethan wird, hinzuweisen. Die sprechendsten Beispiele finden sich in den Basiliken zu Rom und Ravenna. An den Wänden des Mittelschiffs haben alle jene Darstellungen aus der Bibel Platz, die sich auf das Leben und Leiden Christi, auf die Gründung und den Kampf der Kirche und auf entsprechende Ereignisse im Alten Testament beziehen. Es fehlen aber auch nicht ganze Züge von Heiligen, die zu Christus wallfahrten, wie in S. Apollinare zu Ravenna. Das Kreuzschiff ist häufig einzelnen Kirchenheiligen zugewiesen. Die flache Decke des Mittelschiffs wurde zuweilen (S. Michael in Hildesheim) mit Gemälden bedeckt, in denen wir die Vorfahren Christi und seine Verherrlichung erkennen. An der Westseite (oder auch wohl in der Vorhalle) findet das Jüngste Gericht seine Stelle, z. B. im Dom von Torcello, in der Marienkirche der Arena zu Padua etc. Erst spät kommt es vor, dass der Ort der triumphierenden Kirche auch diese Darstellung aufnimmt, mithin den Anblick von Teufeln, Verdammten und Höllenqualen gestattet, was offenbar eine zu grosse Ausdehnung des Begriffs vom Triumph und Königthum Christi ist. Als erstes Beispiel in Italien steht das Jüngste Gericht von M. Angelo in der Sixtina da. Die deutsche Kunst ist ihm (in der flandrischen Schule) damit vorausgegangen. Sind Kirchen einzelnen Heiligen, Augustinus, Franz, Do-

minicus, Antonius etc. gewidmet, so liefert begreiflicher Weise ihr Leben hauptsächlichen Stoff für Malereien im Innern. wie selbst an der Aussenseite. So ist am Dom zu Orvieto das Leben der heil. Jungfrau in vielen Mosaikbildern an der Westseite geschildert. — Neben- oder Seitencapellen sind in der Regel Stiftungen von Privatpersonen, Familien oder Innungen und Bruderschaften. Hier sind die einzelnen Patrone der Stifter mâssgebend für die Gemälde an Decken und Wänden. Darum begegnen wir hier bald dem Leben der heil. Jungfrau, oder der Magdalena, des Laurentius und Stephanus, des Täufers oder des Evangelisten Johannes, oder des Sylvester und der Kaiserin Helena etc. und zwar bald allein, bald in Zusammenstellung mit dem Leben und Wirken Christi.

Glasgemälde in den Kirchenfenstern sind gleichfalls gewöhnlich besondere Stiftungen und enthalten demgemäss die Bilder und Wappen der Stifter und ihrer Familie, ihrer Patrone wie der Schutzheiligen der Kirche, der Stadt und des Landes; auch wohl einen ganzen Himmel voll Heilige. Die Geschichten des Alten und Neuen Bundes finden hier auch ihre Stelle, und zuweilen beschränkt man sich, der Kirche zulieb, auf eine einzelne Geschichte, wie in der St. Johanneskirche zu Gouda auf die des Täufers, in der Aukirche zu München auf das Leben der Maria. Ungewöhnlich dagegen ist in solchen Fenster-Glasgemälden Ehren-Denkmale zu errichten, wie dem Jos. Görres im Dom zu Cöln geschehen, wo er mit Bonifacius und Carl d. Gr. verbunden als Kirchenhort erscheint. Glasgemälde.

In Vorhallen finden sich, wie in S. Lorenzo fuori le mura zu Rom, nicht unpassend Märtyrergeschichten; auch das Jüngste Gericht. An der Vorhalle der Marienkirche in Trastevere ist die Huldigung der Jungfrau durch Engel und weibliche Heilige gemalt; in der Vorhalle der Annunziata zu Florenz das Leben des heil. Philippus Benizzi, eines Augustinermönchs. Vorhallen.

Kreuzgänge laden mit ihren vier freien Wänden zu dringend zur Beachtung ein, als dass sie von der Malerei nicht besonders bevorzugt worden wären. Es ist natürlich, dass hier die Ordensheiligen zunächst und zumeist die Wahl des Stoffs entscheiden. In einem Dominicanerkloster werden die Geschichten des heil. Dominicus, im Franciscanerkloster die des heil. Franz im Kreuzgang gemalt sein, so die des heil. Benedictus bei den Benedictinern u. s. w. (vornehmlich in Monte Uliveto bei Siena, in S. Severino in Neapel). Aber es ist nicht nothwendig dabei stehen zu bleiben. Andachtbilder, Passionsgeschichten, andere biblische Gegenstände sind hier ebenso am Platz, z. B. die Schöpfungsgeschichte im Kreuzgang von S. Maria novella in Florenz. Kreuzgänge.

Beim Capitelsaal erscheinen allgemeine Andachtbilder, wie die Passionsgeschichte etc., am Platz. Sie können, wie in S. Marco zu Florenz, sinnreich erweitert werden, wenn ausgewählte Heilige neben dem Kreuz knien; oder wenn sie, wie in S. Francesco zu Pisa, die Passionsgeschichte von der Bestechung des Judas an bis zur Ausgiessung des heil. Geistes ausspinnen; oder wenn sie sich, wie in S. Maria novella zu Florenz, in der Be- Capitelsaal.

deutung der christlichen Kirche als Universalbildungsanstalt, oder ihrer treuesten Diener der Dominicaner, in beziehungsreichen Bildern ergehen.

Refectorium. Im Refectorium ist nichts so passend, als die Einsetzung des Abendmahls (wer denkt nicht an Leonardo's Bild in dem Refectorium von S. Maria della Grazie in Mailand!); doch auch die Hochzeit zu Cana; das parabolische Gastmahl, zu welchem die Armen und Krüppel von der Strasse geholt werden; die wunderthätige Speisung; das Gastmahl im Hause Simons und andere Gegenstände werden und wurden gewählt, wenngleich — selbst gemalter — Reichthum und Tafelluxus schlecht zu den Klostergelübden passen.

Neben diesen grossentheils sehr ausgedehnten Aufgaben hat die kirchliche Malerei auch die, für das Altarbild zu sorgen; in Italien mehr noch, als in Deutschland, wo ihr häufig die Bildnerei die Hälfte der Arbeit abgenommen. Der Idee eines Altarbildes würde das Christkind, das »Fleisch gewordene Wort«, dem Altardienst entsprechend, genügen, natürlich mit der Mutter, da es gehalten werden muss; und in der That beschränken sich die meisten ältern Altarbilder in Italien auf die Madonna mit dem Kind, sitzend auf einem Thron, oder in Wolken, umgeben von Heiligen, die in Beziehung zur Kirche, zur Stadt, oder zu den Stiftern stehen, die gern gegenwärtig sind. Allein der Gedanke wird weiter gesponnen und die Geburt Christi, die Anbetung der Hirten, der Magier oder Könige tritt an die Stelle der Madonna auf dem Thron. Auch dabei bleibt die Kunst nicht stehen. Das Messopfer am Altar stellt ja rituell den Tod Christi dar; das kann in ihrer Weise die Kunst auch thun, — und hat es vorzugsweis in der deutschen Kunst gethan — und die Kreuzigung oder auch die ganze Passionsgeschichte bilden den Inhalt der Altargemälde. Aber auch hiebei beruhigt man sich nicht und geht vielmehr zu höhern Betrachtungen fort. Das Leben und Leiden Christi ist nur die eine Seite seiner Bedeutung für die Menschheit; über Leben und Leiden steht seine Herrlichkeit im Himmel, über der streitenden Kirche die triumphierende (z. B. im Genter Altarwerk der Brüder Van Eyk); er ist der Urquell des ewigen Lebens, zu dem alle Stände wallen, von dem sich nur die Verblendeten abwenden (Fons vitae von Hub. van Eyk im Museo della Trinidad zu Madrid); er ist der Weltenrichter und entscheidet über Seligkeit und Verdammniss (das Danziger Bild; Jüngstes Gericht in Beaune). — In spätern Zeiten ist der ursprüngliche Gedanke des Altarbildes oft verlassen worden, und man hat einzelne Heilige zum Mittelpunkt eines solchen gemacht, was sich nicht rechtfertigen lässt. Selbst die Marienbilder, ihr Tod, ihre Verklärung etc. haben, wie wir später sehen werden, nur bedingte Berechtigung an dieser Stelle. Antipendien mit Gemälden oder Stickereien (S. Spirito in Florenz; Goes in Steiermark, Marienkirche in Soest etc.) enthalten Engel oder Heilige, auch Passionsgeschichten. Auf die oben p. 58 beschriebene »Pax« wurden bildliche Darstellungen mit einem Grabstichel eingraviert, aus welchem Brauch (wohl irrthümlich) die Erfindung der Kupferstecherkunst hergeleitet worden ist. Gegenstand der Darstellung ist in der

(Randbemerkungen: Altar. — Pax.)

Regel die Kreuzigung Christi. Für Messgewänder wählte man biblische Gestalten und Geschichten, den Marianischen Lobgesang, das athanasische Glaubensbekenntniss etc. Die schönsten sind die »burgundischen Messgewänder« in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien. Messgewänder.

Die protestantische Kirche kann (mit Ausnahme der kunstfeindlichen reformierten) alles, was der katholischen Kirche künstlerisch recht ist, bei sich gestatten, wenn es nicht mit dem Marien- und Heiligen-Cultus, dem Papstthum und den katholischen Satzungen (z. B. der Sacramente) zusammenhängt. Da sie den Nachdruck ihres unterscheidenden Bekenntnisses auf den Glauben an die Versöhnung und Rechtfertigung allein durch den Tod Christi legt, so wird die Passionsgeschichte hier von besonderem Gewicht sein. Taufe und Abendmahl sind die einzigen Sacramente der Protestanten, und Christus als Lehrer des Volks hat hier die gewichtvollste Bedeutung, wo die Kanzel den Schwerpunkt des Gottesdienstes bildet. Dass Darstellungen aus der Geschichte der Reformation, namentlich der Reformatoren nicht ausgeschlossen sein dürfen, versteht sich von selbst. So findet man auch zuweilen die Austheilung des Abendmahls in beiderlei Gestalt (z. B. in der Stadtkirche zu Bopfingen in Schwaben). Prot. Kirche.

Ein zweites grosses Gebiet wird der religiösen Malerei in der Todtenfeier aufgeschlossen. In den ägyptischen Felsengräbern und Nekropolen sind die Wände mit Gemälden bedeckt, deren Gegenstände dem wirklichen Leben entlehnt sind. Wie den Leichnamen in den Mumiensärgen allerhand Hausrath, selbst Lebensmittel mitgegeben wurden, so sollte sie im Tode auch das verlassene Leben mit all seinen Einzelheiten des Ackerbaues, der Viehzucht, des Handels und der Schifffahrt, der Kriegführung, des Tempeldienstes und der königlichen Macht umgeben und war in langen Bilderreihen an die Wände gemalt. Gräber.

Bei der Todtenfeier der Griechen beschränkt sich die Malerei auf die Bilder der Grabvasen, und zwar ist es nur eine bestimmte Gattung derselben, denen man — wegen der den Grabcultus darstellenden Gegenstände — die ursprüngliche Bestimmung für die Todtenfeier nachsagen kann. Die Mehrzahl der Vasenbilder hat die Götter- und Heroensage zur Grundlage, sowie Scenen des wirklichen Lebens. Gleichviel, ob die Vasen mit diesen Bildern für Gräber ursprünglich gefertigt, oder nur in die Grabkammern zu dem Todten gestellt wurden, so ergeben sich daraus allgemeine oder auch besondere Beziehungen des Verstorbenen zu dem, was geistig und materiell das Leben ihm geboten hatte. Grabvasen.

In den Grabkammern der Etrusker sehen wir vorzugsweise Todtenfeierlichkeiten abgebildet; auch die Sinnbilder der vernichtenden Naturgewalt (wilde Bestien), wie des sich stets selbst aus dem Tode forterzeugenden Lebens. Auch fehlt es nicht an Vorstellungen von einem Zustande nach dem Tode. Grabkammern.

Die Malereien römischer Grabkammern enthalten Anspielungen auf die Unterwelt (den Cerberus und dgl.), dann aber vornehmlich bacchische Em-

bleme und Figuren, Weinranken, Thyrsusschwinger, Sinnbilder geistiger Wiedergeburt nach leiblichem Untergang etc. und sehr häufig Victorien, bei denen es ungewiss, ob sie den Sieg oder die Besiegung des Todes bezeichnen.

Katakomben. Die Malereien in den Katakomben entsprechen in der Wahl des Stoffs ziemlich den Reliefs der altchristlichen Sarkophage. Vornehmlich war der Gedanke massgebend, dass durch Christus die Macht des Todes gebrochen sei, und dass der Mensch sich an ihn und seine Heiligen zu halten habe. Der segnende Heiland, oder als neugebornes Kind auf der Mutter Schôss, die Anbetung der Magier, oder auch alttestamentliche Bilder, wie Moses am Felsenquell, Daniel, Noah, selbst mythologische Gestalten, wie Orpheus, der die wilden Thiere durch geistige Kräfte zähmt, bilden nebst einigen, wahrscheinlich Familien-Heiligen und den betenden Gestalten der Verstorbenen, den Hauptinhalt. Grabcapellen. Grabcapellen innerhalb der Kirche und ausserhalb waren zugleich den Mitgliedern einer Familie und ihren Patronen geweiht, und enthielten damit deutliche Fingerzeige für die Wahl des Stoffs bei malerischer Ausschmückung. Mit dem steigenden Mariencultus war allmählich der Nachdruck des Gedankens vom Kind auf die Mutter übergegangen und ihre theils im Evangelium begründete, theils durch die Legende erweiterte Geschichte wurde hundertfältig in Bildern wiederholt. Vornehmlich aber war es ihr Tod und ihre Verklärung oder Krönung, welche gleich einem Troste über die Grabstätte gemalt wurden, indem damit Allen, die geistig (wie sie körperlich) den Heiland in sich getragen, die Krone des ewigen Lebens gewiss sei. Diesem Sinnbild der Unsterblichkeit begegnen wir dann vielfach auch an den Grabstellen in Kreuzgängen. Gehörte etwa ein Ritter dem Orden des heil. Jacobus an, so liess er wohl seine Grabcapelle mit der Geschichte und Legende dieses Heiligen ausmalen, wie in der Capelle S. Felice in St. Antonio zu Padua geschehen; war er ein Georgsritter, so erhielt die Capelle die Geschichte des heil. Georg, wie S. Giorgio in Padua.

Campo santo. In den gemeinsamen Friedhof einer Stadt, wie in das Campo santo zu Pisa, brachte man die Geschichte der Stadtpatrone. Hier aber erweiterte sich sogleich das Gebiet der Anschauungen, und man kam zu den grossen Darstellungen von der Gewalt des Todes, der die Dürftigen verschont, die Glücklichen trifft, die Mächtigen in ihrer Nichtigkeit zeigt, vor dem der Mensch umsonst das Leben flieht und sich in die Einöde der Wüste zurückzieht, und über welcher nur die rettende Macht Gottes steht, der aber erst im Gericht entscheidet über Rettung oder ewiges Verderben.

Todtentänze. Unerschöpflich wie dieses Thema ist, ist es zugleich das richtigst gewählte für die Gräberstätten. Die zahlreichen Todtentänze von dem ersten grossen »Triumph des Todes« im Campo santo zu Pisa bis zu den Basler und Erfurter Bilderfolgen behandeln kein anderes, und auch Cornelius hat im Wesentlichen für die Friedhofhalle in Berlin sich daran gehalten; nur dass er grössere Einheit in die Conception gebracht, und neben die Macht

des Todes und der Sünde in apokalyptischen Bildern die Heilsverkündigung des Christenthums und die Christo verliehene Macht gestellt.

Wie grossartig ist ausserdem noch mancher andere von der Bibel gebotene Stoff, z. B. die Geschichte Hiobs, die auch im Campo santo zu Pisa gemalt und ganz geeignet ist, auf das Vergängliche alles Irdischen die Gedanken zu lenken! Weniger passend erscheinen an dieser Stelle — wie reizend sie auch von Benozzo Gozzoli ausgeführt sind — die Bilder der Genesis, die Geschichten der Patriarchen und des Moses.

Neben den Todtentänzen, in welchen die unterschied- und rücksichtlose Zertrümmerung aller Lebensverhältnisse durch den Tod geschildert wird, haben demnach hier Trostbilder Platz, welche die Seele auf ihre Hoffnung der Unsterblichkeit hinweisen, Tod, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, das Jüngste Gericht; ferner die Seligpreisungen der Bergpredigt oder die Segnung der Kinder. Hier würden aber auch Darstellungen aus dem Leben und Sterben guter und edler Menschen im Gegensatz zu den Verirrungen zum Laster und zu einem traurigen Ende von grosser Wirkung sein.

Weltliche Malerei.

Die weltliche Malerei, die im Alterthum eine weit grössere Ausdehnung hatte, als die religiöse, nahm ihre Stoffe aus der Mythe der Götter und Heroen, aus der Dichtkunst und der Geschichte. In den ägyptischen, persischen und assyrischen Königspalästen sind es vornehmlich die Regentengeschichten, Thronbesteigungen mit allem Hofceremoniell oder Schlachten und Siege, die verherrlicht werden. Eines der ältesten Gemälde in Athen war die Schlacht von Marathon in der Poikile. Inzwischen hatten die griechischen Maler bald erkannt, dass sie mit Hülfe der Malerei gewaltig auf Gefühl, Phantasie und Sinne wirken konnten und so wählten sie gern ausdrucksvolle Gegenstände für den Schmuck der Wohnräume: Helena als Muster der Schönheit, Penelope als Ideal der Frauenwürde, Aphrodite wie sie, von unsterblichem Liebreiz übergossen, dem Meer entsteigt, Helden und Heldenthaten der Vorzeit; aber auch Blumenmädchen und Kränzewinderinnen der Gegenwart beschäftigten die griechischen Maler. Doch nicht allein auf Reiz und Schönheit beschränkten sie sich, sondern in der Nachahmung des wirklichen Lebens kannten sie keine Grenzen und wichen selbst dem Gewöhnlichen (einem Feuer anfachenden Knaben, einem angelnden Fischer etc.) nicht aus, und scheuten auch die Zerrbilder nicht, wenn der Ort den Ausbruch der Laune begünstigte. Aber mit Vorliebe wählten sie Bilder aus der Mythe, deren Darstellung zu eingehender Betrachtung aufforderte: das Opfer der Iphigenia, den Zorn des Achilleus, den Traum der Grazien etc., auch wohl nur Bilder der heitern Sinnenlust und Schönheit, wie Bacchantinnen und Thyrsusschwinger, Tänzerinnen, Centauren, Liebesgötter etc. Auch Landschaften und Thiere, selbst leblose Gegenstände wurden an die Wand gemalt und man kann wohl annehmen, dass in Mythus, Dichtkunst und Geschichte, in Natur und Leben kein Gegenstand war, den die griechische Malerei nicht zum Schmuck des Hauses verwendet hätte.

Im Mittelalter ist von einer weltlichen Malerei kaum die Rede, und

selbst wo es galt, nichtkirchliche Räume, Hospitäler, Paläste, Privatwohnungen mit Gemälden zu versehen, hielt man sich an religiöse Stoffe. Zuerst bei Rath- und Kaufhäusern denkt man an nichtkirchliche Gegenstände. So sind im Rathhaus zu Siena die Folgen einer guten und einer schlechten Verwaltung, ja auch Scenen aus den Kämpfen Italiens gegen die deutschen Kaiser in mehren Wandgemälden zur Anschauung gebracht; im Rathhaus zu Padua die Monate und Jahreszeiten mit ihren wechselnden Beschäftigungen; im Cambio zu Perugia altrömische Helden und Imperatoren, in der Bibliothek des Domes zu Siena — also sogar an kirchlicher Stätte — das Leben des Aeneas Sylvius (Papst Pius II.). Später finden in Palästen vornehmlich mythologische Gegenstände (Pal. Farnese in Rom, herzoglicher Palast und Pal. del T in Mantua), in Rathhäusern Gegenstände aus der Weltgeschichte, aus der römischen Geschichte und aus der Localgeschichte willige Aufnahme. Namentlich sind es die Grossthaten einzelner Römer (C. Scipio, J. Cäsar etc. im Palast zu Trient) oder die der Mediceer (Pal. vecchio in Florenz), die an solchen Stellen ihre Verherrlichung erleben und zur Nacheiferung antreiben sollen. Mit Recht hält an dieser Stelle Aachen die Erinnerungen an Carl d. Gr. fest; Elberfeld die Culturgeschichte des deutschen Volks; Schwerin die Geschichten mecklenburgischer Fürsten; Frankfurt die Reihe deutscher Kaiser. Mehr noch tritt diese Anforderung hervor bei den Palästen der Grossen. Frankreich liest die Grossthaten seines Volkes im Königspalast zu Versailles; deutsche Heldensage und Kaisergeschichte ziert den Palast der Könige von Bayern; die Macht der Kirche und des Papstthums bis selbst zur Pariser Bluthochzeit schildern die Bilder des Vaticans. Die allgemeine Bildung, die in den obern Schichten der Gesellschaft vorausgesetzt werden kann, gestattet, die Wahl des Stoffs für Ausschmückung der Paläste über alles geistige Gut der Menschheit zu erstrecken, namentlich aus den Dichtungen und der Geschichte aller Zeiten und Völker Nahrung zu schöpfen. Für Gerichtshöfe wählt man gern das Jüngste Gericht, das Urtheil Salomonis etc., vielleicht nicht ganz mit Recht. Letzteres war mehr ein witziger Einfall, als ein Urtheil; ausgeführt wäre es ein Verbrechen gewesen; das Jüngste Gericht entscheidet nicht über Schuldig und Unschuldig (denn »Keiner« ist gerecht!), sondern über Selig und Verdammt, und unter den Seligen sind viele Schuldbewusste. Dagegen würden Beispiele strenger Gerechtigkeitsliebe, namentlich aus der römischen oder überhaupt aus der Geschichte, oder »die Folgen eines guten und eines schlechten Wandels« und dergleichen am Platze sein. Für höhere Unterrichtsanstalten empfehlen sich Darstellungen der Facultäten, überhaupt Bilder der geistigen Entwickelung; für Tonhallen die Macht der Musik, ausgedrückt in Bildern, wie Apoll unter den Hirten; Orpheus als Bezähmer der Thiere und der Unterwelt; Arion, dem die Wasserwelt unterthan wird; das Alexanderfest vor Persepolis; Cäcilia; Casella, der durch seinen Gesang die Seelen auf dem Wege zum Purgatorio fesselt etc.

für Rath- u. Kaufhäuser, | Paläste, | Gerichtshöfe, | Unterrichtsanstalten, | Tonhallen,

Für Kunstsammlungen wird die Kunst- und Künstlergeschichte

Kunstsammlungen,

ergiebigen Stoff liefern, für Theater die dramatische Dichtkunst alter und neuer Zeit. — In Hospitälern würden die »Werke der Barmherzigkeit«, die Erzählung vom Samariter, die verschiedenen Krankenheilungen durch Christus, vielleicht aber auch manch heiteres Lebensbild, das als Erinnerung oder als Hoffnung wohlthätig wirkte, am Platze sein. Hospitäler,

Wenn das Aeussere der Wohnhäuser noch gewissermassen dem öffentlichen Leben angehört, so erklärt es sich, wenn wir daran geschichtliche, oder (wie in Italien häufig) mythologische Gegenstände in Bildern sehen.

Bei der Frage nach der Wahl des Stoffs für den Schmuck des Privatlebens stehen wir eigentlich mit der Schâle vor dem Weltmeer. Hier ist nichts ausgeschlossen. Aber eben darum hängt hier von der Wahl des Stoffs so viel ab. Als die Kunst zuerst aus der engen Verbindung mit der Kirche heraustrat, gab sie auch dem Privatleben lange Zeit noch kirchliche Gegenstände; namentlich blieb die Madonna mit dem Kind ein nicht veraltender Stoff. Mit Zurückhaltung wählte man sodann Scenen aus Dichtungen, wohl fühlend, dass mit einem Bruchstück wenig gethan sei. Dafür erkannte man eine unausschöpfliche Quelle für Bilder im wirklichen Leben, namentlich in dem natürlicheren der untern Volksschichten; in der Landschaft, in den Werken der Baukunst, im Thier- und Pflanzenleben, kurz in allem Sein, und es kam und es kommt nur darauf an, die entsprechende Wahl zu treffen. das Privatleben.

Sollen noch einige allgemeine Gesichtspunkte angegeben werden, die der Künstler so gut wie die Kunstgeschichte im Auge zu behalten hat, so kann man sagen: Gesichtspunkte f. die Wahl.

1. Die Wahl des Stoffs muss das Passende treffen, das Unpassende vermeiden. »Die Thaten des Hercules« werden sich in einem Concertsaal so wenig gut ausnehmen, als »das Urtheil des Paris« in einem Gerichtssaal, oder »die Abenteuer des Gilblas« in einer Universitäts-Aula. Was für die Kirche sich schickt, ist bereits ausführlicher besprochen worden. Der Gegenstand soll sein: passend,

2. Man verlangt Neuheit des Stoffs, weil alles Neue die Theilnahme steigert. Künstler und Kunstfreunde klagen gemeinschaftlich über Stoffarmuth der gegenwärtigen Kunst und die Kunstausstellungen in den verschiedenen Städten unterstützen die Klage nachdrücklich. Freilich sind unsere Anforderungen nicht so bescheiden, als die einer frühern Zeit. Wie eng ist z. B. der Kreis gezogen, aus welchem die italienische Kunst den Nahrungsstoff für ihre so weit ausgreifende Entwickelung genommen; und der umfassende, mit allen Talenten aufs reichste ausgestattete Genius Rafaels ermüdete ein thätiges Leben hindurch nicht an der einfachen Darstellung einer heiligen Mutter mit ihrem Kinde. Es ist möglich, dass eine solche Beschränkung auch in unsern Tagen der Kunstentwickelung zum Vortheil gereichen würde, und der schöpferische Kunstgeist weiss auch dem oft behandelten Gegenstand eine neue Gestalt zu geben, wenigstens eine neue Seite abzugewinnen. Dennoch bleibt es ein Vortheil für ihn, wenn derselbe nicht bereits von Andern vor ihm, oder gar von einer ganzen Zeit durchgearbeitet neu,

ist. Nach Homer eine Ilias zu schreiben, bleibt immer bedenklich und Thorwaldsen konnte wohl mit dem Alexanderzug, nicht aber mit einer Venus, einem Christus, die höchsten Triumphe erringen.

nicht fremdartig,

3. Der Gegenstand darf nicht gänzlich unbekannt und fremdartig sein. Hiemit ist ein scheinbarer Widerspruch gegen den vorhergehenden Satz, vielmehr eine Beschränkung desselben ausgesprochen. Ein Kunstwerk wird um so tiefern Eindruck machen, je unmittelbarer es wirkt, und diess wird es, je weniger es der Erklärung bedarf. Der Dichter kann uns Unbekanntes und Unbekannte vorführen: ihm steht die Zeitfolge und das Wort zu Gebot, während die bildende Kunst räumlich und zeitlich auf Einen Punkt beschränkt ist, und ihr kein Laut, nur Bewegung und Ruhe, zum Ausdruck dienen. Ihr gereicht es zum entschiedenen Vortheil, wenn ihre Ereignisse und Gestalten schon in unserm Bewusstsein stehen, und wir durch alles, was wir davon wissen, den Gegenstand vor unsern Augen ergänzen, wenn wir das unausgesprochne Wort vernehmen, und in dem vernommenen nicht irren können. Darin liegt der Vorzug, den religiöse Stoffe behaupten, weil sie in dem ganzen Religionskreis, also wenigstens bei den Genossen desselben Glaubens als bekannt vorauszusetzen sind. Dennoch darf man die Kunst nicht darauf allein anweisen wollen Es ist nicht allein das Gebiet geistiger Bildung nach Zeiten und Völkern, wie nach Ständen und Altern verschieden, und somit dem Einen bekannt, was dem Andern fremd, sondern es bleiben der Kunst auch noch weitausreichende, tiefeingreifende Mittel, wenn man sich auch erst nach und nach mit dem Inhalt ihrer Schöpfungen vertraut machen kann. Rafaels Schule von Athen, Disputa, Parnass etc. verlieren nicht dadurch, dass man sie so schnell nicht fasst, als seine Grablegung oder Kreuztragung, und dass ausser den Sinnen, der Phantasie und der Empfindung, auch Wissen und Verstand angesprochen werden.

nicht unbedeutend,

4. Der Gegenstand muss bedeutend sein. Nicht aus den Nebenstrassen und Sackgassen der Weltgeschichte darf die Kunst ihren Stoff holen, wenn sie auf allgemeine Theilnahme rechnen will, nicht an gleichgültige Ereignisse soll sie ihre Kräfte setzen: und was das Gemüth nicht bewegt, Sinne und Phantasie nicht belebt, den Geist nicht erhebt, muss ausgeschlossen bleiben. Das weiteste Feld öffnen uns die allgemein menschlichen Interessen, mit allem was unsere Theilnahme ohne eine andere Beziehung erweckt, als dass wir der Menschheit angehören, dem Geschlecht, das mit Kopf, Herz und Hand zum Herrn der Erde eingesetzt ist: die Bildungsgeschichte der Menschheit, ihre Kämpfe mit den Elementen und unter sich, ihre religiösen Anschauungen, die Formen und Zeichen wachsender Gesittung, Lebensgewohnheiten und Beschäftigungen, die Weltgeschichte mit ihren grossen gestaltenden Ereignissen und Charakteren. Auch die Wirklichkeit vor unsern Augen, »das volle Menschenleben« bietet den mannichfaltigsten Stoff, und es kommt nur auf den glücklichen Griff an, der das Bedeutungsvolle fasst. Grosse Schätze, wie die »Völkerwanderung«, »Hannibals

Zug über die Alpen«, die »Kreuzzüge« etc. liegen noch fast unberührt von den Händen der bildenden Kunst.

5. Der Gegenstand muss poetisch sein, reich, ergiebig. Er poetisch, muss dem Künstler Gelegenheit geben zum Ausdruck von Gemüthsbewegungen und Leidenschaften, von Hass und Versöhnung, Stolz und Demuth, Kampf und Ergebung; von Liebe in allen Abstufungen und Gestaltungen, von Geschlechtsliebe zu Aeltern-, Kindes-, Geschwister- und Freundesliebe, von geistiger und körperlicher Kraft bis zum Uebermuth, Trotz und Zorn; von Freude mit allen Spielarten der Lust, der Laune, des Humors und der Ausgelassenheit, selbst der Satire; vom Schmerz aus äusserer Verwundung bis zur Seelenauflösung, Zerknirschung und Verzweiflung; vor allem aber der Schönheit mit der Anmuth, der Hoheit und der Begeisterung. Er muss grossen Anschauungen und weitreichenden Gedanken ein Ausgangspunkt sein!

Zu allem was in Religion und Geschichte, wie im Leben als bedeutungsvoll bezeichnet worden, gehören als besonders reich an poetischen Motiven Sage und Märchen. Grade die Sage, die uns Kunde bringt aus der verhüllten Vorzeit der Geschichte, die ahnungsvollen Träume der gleichsam noch vom Schlaf gefesselten und umnachteten Menschheit erzählt und die die Brücke schlägt zu einer unsichtbaren Geister- und Götterwelt und an sie die Räthsel und Wunder der Natur und des Lebens knüpft, eröffnet die reichste Fundgrube für künstlerische Darstellung.

Man will theils aus religiösen und moralischen, theils aus patriotischen, selbst aus ästhetischen Ursachen den Zutritt der Götter- und Heroensage des Alterthums beschränken oder verleiden. Wir müssen ihn aber im Interesse der Kunst und der allgemeinen menschlichen Bildung, in welcher die Mythologie als Ursprache der Menschheit, und zwar die griechische mehr als die nordische, um die uns die Geschichte unseres Volkes gebracht hat, ein unvergängliches Element ist, gegen jedes Vorurtheil offen erhalten. Die »Götter Griechenlands« und die »Klage der Ceres« machen Schiller zu keinem antinationalen Dichter; Goethes »Iphigenie« ist so deutsch, als sein »Götz« und »Faust«; Cornelius ist durch die Gemälde der Glyptothek nicht zum Heiden geworden und am christlichen Himmel wandeln noch immer die alten Olympier als Weltkörper ihre hellleuchtenden Bahnen.

Schon ein oberflächlicher Blick in ein mythologisches Wörterbuch erschliesst uns eine weite Folge der tiefsinnigsten Dichtungen und die ganze Stufenleiter vom leichten, anmuthigen Scherz bis zum seelenerschütternden Leid. Kann der Künstler nicht die ganze Gluth der Liebe auf Amor und Psyche übertragen, dass sie bis in unser Herz hinein leuchtet und wärmt? nicht im Prometheus die selbstbewusste menschliche Kraft darstellen oder durch Antigone's Aufopferung uns zu Thränen rühren? Hat nicht Schick in seinem Apoll unter den Hirten die süsse Wunderwirkung der Kunst auf natürliche Gemüther und glückliche Menschen in sprechender Weise dargestellt? Goethe hat unter vielen Verdiensten um die bildenden Künste auch das, in einer besondern Abhandlung über »Philostrats Gemälde« auf den

Reichthum hingewiesen zu haben, der in der griechischen Mythologie für bildliche Darstellungen von allgemein ansprechendem Inhalt aufgespeichert ist. Welch' eine unversiegliche Quelle öffnet der Kunst die Sage von den Weltaltern! Wann wäre die Iliade erschöpft? oder die Odyssee? Aber in gleicher Fülle tritt uns mit entzündender Kraft die nordische Heldensage entgegen, die Dank der mittelalterlichen Dichtkunst und dem edlen Eifer der Literatur unseres Jahrhunderts wieder Eigenthum des Volksbewusstseins geworden ist, so dass neben Hector und Achill Sigfried und Hagen vertraute Gestalten sind.

An die Sage schliesst sich unmittelbar das Märchen an, ihr liebliches Kind, das den Vortheil geniesst, in alle Zeitalter hinein zu leben ohne älter zu werden, das sich zum Seelen- und Naturleben verhält, wie die Sage zur Geschichte, und mit der innern Wahrheit alle äussere Unwahrscheinlichkeit überglänzt, und indem es dem Leben einen Zauberspiegel vorhält, doch mit Vorliebe seine heitern und erfreuenden Seiten auswählt. Hier sind Goldbergwerke, und was daraus zu gewinnen, haben u. A. L. Richter (Illustrationen zu Musäus und Grimms Volksmärchen), E. Neureuther (Dornröslein, Aschenbrödel etc.), M. v. Schwind (Aschenbrödel, die sieben Raben) hinlänglich dargethan.

darstellbar, 6. Der Gegenstand muss darstellbar sein. Gegen kein Gesetz wird so oft gefehlt, als gegen dieses. Was der Mensch bei sich denkt, kann der Maler nicht aussprechen, auch nicht was er einem Andern sagt oder erzählt; nur dass er denkt, dass er spricht und die Wirkung davon. »Eupompos wird von seinem Schüler Lysippos gefragt, welche Meister er nachahmen solle? und dieser zeigt auf einen Volkshaufen«. Das kann die Kunst nicht aussprechen. »Euphranor findet in einer Schule, wo die Worte hergesagt werden: »»er schüttelt die ambrosischen Locken««, das Motiv zu seinem Zeus«; oder: »Apelles sagt zu einem Schüler, der eine Helena malte, da er sie nicht schön malen könne, solle er sie reich und prächtig malen«. Kein Apelles würde diese Aufgaben lösen! Gegenstände, wie »Joseph legt dem Pharao seine Träume aus« oder: »Christus weint über den bevorstehenden Untergang von Jerusalem« können nur mit künstlichen Mitteln (angebrachten Visionen) darstellbar gemacht werden. Was Mehre beschliessen, lässt sich nur unter besonders günstigen Umständen darstellen: der Schwur der Schweizer auf dem Rütli, wegen der höchsteigenthümlichen örtlichen, zeitlichen und persönlichen Merkmale; nicht aber das »Compromiss der Edeln von Brabant gegen die Einführung der Jesuiten«, da es für die Einführung genau so aussehen könnte.

Ergebnisse und Situationen, deren Vorgänge nicht ausgesprochen oder angedeutet werden können, oder die ihre Erklärung erst in einem zukünftigen Ereigniss finden, das man sich hinzudenken muss, sind nicht darzustellen. »Pauson sollte das Bild eines im Staube sich wälzenden Pferdes malen, und malte es im Staub galoppierend; dann drehte er es vor dem unzufriedenen Besteller um und befriedigte ihn«. Das heisst malen, wie Doll eine Prise

nimmt und dann niest! »Protogenes kann den Schaum an der Schnauze eines Hundes nicht treffen; er wirft erzürnt den Pinsel gegen das Bild und — der Schaum ist da«. »Zeuxis lässt sein Gemälde einer Centauernfamilie zudecken, weil man den poetischen Gedanken mehr als die Schönheit der Darstellung bewundert«. Ebenso wenig darstellbar ist ein Gegenstand, wenn der Nachdruck auf einer Stelle liegt, die sich nicht durch den Gedanken kund gibt. »Melanthios braucht zu seinem Gemälde nur vier Farben.« Woher soll man errathen, dass den vier Farben auf der Palette ein unsichtbares »nur« beigefügt ist? oder »Protogenes erkennt an einer feiner ausgezeichneten Linie, dass Apelles in seiner Werkstatt gewesen«. Wie will der Maler den Nachdruck auf das »feiner« legen?

Durchaus nicht darstellbar ist, was blos dadurch ein Interesse hat, dass es das erste seiner Art ist: »Polygnotos von Thasos malt zuerst Figuren, welche Gesichtsbewegung und Ausdruck zeigen«; oder: »Panänos malte in der Poikile von Athen die Schlacht von Marathon und brachte darin zuerst Bildnisse an, nehmlich den Miltiades, Kallimachos etc.« Wo möglich aber noch unmöglicher ist die Darstellung eines ersten Tones und seiner Wirkung: »Der Herzog von Braunschweig hört den ersten Kanonenschuss und empfindet Todesahnung«. Und doch sind alle diese Gegenstände für Gemälde gewählt worden!

Darstellbar ist das blosse Sein, die ruhige Existenz, z. B. im Bildniss, mit allen Schattierungen des Charakters und der Stimmung, vom Gleichgültigen bis zum Bösewicht, von der Windstille des Gemüths bis zu tiefsinnigem Ernst und hoher Freudeseligkeit. Daher die heilige Mutter mit dem Kind, oder das Leid im Herzen, oder eine heilige Familie, oder die Heiligen in der s. g. *sagra conversazione* um den Thron der Gebenedeiten. Darstellbar vornehmlich ist Handeln und Leiden, sobald der Körper dabei betheiligt ist oder ihnen zum Ausdruck dient. »Herzog Alba gibt Befehl zur Hinrichtung Egmonts« kann verständlich nur dargestellt werden, wenn Egmont zugegen ist. Ganz widerspenstig gegen jede Darstellung ist die Unsichtbarkeit, also etwa »Sigfried in der Tarnkappe«.

7. Ganz besonders muss bei der Wahl des Gegenstandes das Uranrecht der Kunst an die Schönheit berücksichtigt werden: der Gegenstand soll wohlthuend auf das Gemüth wirken. Die Kunst darf rühren und schmerzlich bewegen, zum tiefsten Mitleid stimmen, muss uns aber über Mitleid und Schmerz Beruhigung gewähren, Trost und Frieden zeigen. Die »Kreuzabnahme« von Fiesole zeigt uns das tiefste Seelenleid der Freunde des Gekreuzigten bei dem jammervollen Geschäft; aber das Alle durchdringende Gefühl, dass sie das Heilige berühren und halten, mildert und verklärt ihren Schmerz. Das schlechthin Grässliche ist zu vermeiden, wie das Gemeine. Die Misshandlungen Christi sind ein beklagenswerther Gegenstand künstlerischer Darstellung; Dürer's »Martyrium der Zehntausend« ist eine grausige Verirrung; des Pomeranzio Henkergeschichten in S. Stefano rotondo zu Rom sind ungeachtet der kleinen darüber flatternden Engel höchst

wohlthuend für das Gemüth,

widerwärtig, wie die abgeschlagenen Häupter von Egmont und Horn (von Gallait) oder ertrinkende Menschen, verhungernde Kinder, verschmachtende Pilger, und überhaupt das nackte Unglück.

Die Kunst darf die Sinne, wie die Seele bewegen; sie darf sie selbst in Aufregung und Sturm bringen; aber nicht die Aufregung, sondern ihre Beruhigung ist ihr Zweck; die Gegensätze, die sie hervorgerufen, soll sie ausgleichen. Harmonie ist die erste ihrer Ordensregeln und erst mit dem Friedensbogen, den sie über die Verheerung spannt, schliesst sie die Sündflut.

Auch darf sie weder Sinne noch Seele auf eine der höhern Bestimmung des Menschen unwürdige, der Reinheit der Seele, dem natürlichen Gefühl für das Gute, Schickliche und Schöne widersprechende Weise in Aufregung bringen wollen. Ausgeschlossen sind demnach alle Gemeinheiten, Lüsternheiten, alle Ekel und Abscheu erregenden Situationen.

zeitgemäss,

8. Die Wahl des Gegenstandes muss übereinstimmen mit dem herrschenden Geiste der Zeit. Das hat die altgriechische, die römische, die mittelalterliche Kunst so gross gemacht, dass in ihren Werken das Denken und Empfinden des Volks und der Zeit, denen sie angehören, getreulich sich abspiegelt. Wissenschaft, Dichtkunst und die Ereignisse des öffentlichen Lebens haben, mehr noch als die Kirche, der Bildung unserer Zeit Gehalt und Gestalt gegeben. Von hier werden die stärksten Anregungen für die Wahl des Stoffs ausgehen. Zwar zu beklagen wäre der Künstler, der nichts wäre, als — was man wohl lobend hervorzuheben pflegt — »der Künstler seiner Zeit«, könnte er nicht zugleich, wie Phidias und Rafael, der Künstler aller Zeiten sein; aber noch beklagenswerther müssten wir ihn nennen, wenn er mit seinem Bemühen ein Fremdling, oder gar ein Widersacher wäre seiner Zeit. Hier gilt Herder's köstliches Wort an die Dichter auch für die Künstler, dass ihr Beruf ist, auszusprechen, was unausgesprochen in aller Herzen lebt; und sicher wird der die Palme davon tragen, dem dieser Wurf gelingt.

Unwillkührlich arbeitet freilich die Kunst ohnehin das Bewusstsein der Zeit aus; und es war nicht etwa nur Rafaels Einfall, die Madonna in allen Beziehungen als liebende Mutter darzustellen, so wenig als das feierliche Christkind auf ihrem Schôss in früheren Zeiten aus dem Belieben der Künstler hervorgegangen, und in der protestantischen Kirche der gekreuzigte Heiland.

Zeigt uns hier, wie überall, die Kunst ungewollt die Verwandlungen einer und derselben Idee durch die Zeit, so kann sie dieser auch mit Bewusstsein folgen, und es ist keine vergebliche Frage von ihr, die sie nach dem herrschenden Charakter unserer Zeit thut.

Die Antwort ist freilich, ungeachtet der oben angegebenen Haupt-Charakterzüge, sehr leicht nicht; denn wir begegnen den wunderbarsten Widersprüchen, und sehen sie alle mit grosser Machtvollkommenheit ausgerüstet. Während die Einen in Welt und Menschheit nur Stoffumwandlung erblicken, ohne Gott, Geist und unsterbliches Bewusstsein, ziehen anderthalb Millionen

Menschen nach Trier und beten zum heiligen Rock und ein Lehrer der Geschichte und Philosophie an einer deutschen Hochschule lehrt das Vermögen des heiligen Rocks, sich aus sich selbst zu vervielfachen. So werden wir von den Einen religiöse Bilder als gegen den Zeitgeist streitend verwerfen sehen, während Andere in den Bildern aus griechischer Mythe sündhafte Verirrungen erblicken. In einer katholischen Kirche wird Vieles am Platz sein, was in einer protestantischen keinen finden dürfte; und hier wird Vieles mit der Anschauungsweise der sonntäglich versammelten Gemeinde in Uebereinstimmung sein, was in der Aula einer Universität ziemlich fremdartig sich ausnehmen möchte. Noch irrthümlicher aber würde es sein, wenn man, die symbolische Bedeutung vieler Erzählungen verkennend, mit nüchterner Weisheit sich gegen jede »Unglaublichkeit« erklären, die Darstellung Gottes, der Höllen- oder der Himmelfahrt Christi u. s. w. verurtheilen, am Raub der Proserpina aber, oder an der Geburt der Venus, oder an den »sieben Schwaben« etc. keinen erheblichen Anstoss nehmen wollte. Ungeachtet aber aller dieser Gegensätze und über allen beherrscht ein gestaltender Geist, das Jahrhundert. Ist Philosophie die Erkenntniss lebendiger Einheit des Zersplitterten und Zerstreuten, des gemeinsamen Ursprungs des scheinbar Unzusammenhängenden, so ist der herrschende Geist unserer Zeit ein philosophischer. Dieser Geist beherrscht die Geschichte mit all ihren Verzweigungen, ja alle Wissenschaften; er belebt das Gefühl der Nationalität durch seine Kraft der Vereinigung, er führt durch seine rein geistige Bewegung zur Begeisterung für das menschlich Hohe in Liebe, Freiheit, Selbstvertrauen, und endlich zur höhern Religiosität, dem Emporstreben zur Gottheit, ohne welches kein Organismus menschlicher Gemeinschaft denkbar ist. So werden grosse historische Ereignisse, mit denen wir uns im Zusammenhang empfinden, und welche auf eine göttliche Weltregierung, so wie auf die Entfaltung menschlicher Kräfte und Fähigkeiten hinweisen, entschieden günstige Stoffe darbieten für künstlerische Bearbeitung.

Sehr verschieden hiervon sind jene Aufregungen, welche zeitenweis ganze Massen der Bevölkerung beherrschen, sie wider vermeintliche, oder auch wirkliche Vorrechte Anderer zu Hass und Kampf treiben, gegen Meinungen und Ansichten mit Erbitterung und Hohn streiten, oder den Bestand der öffentlichen Ordnung gefährden, selbst das Ansehn der Regierung schwächen oder brechen wollen. Wenn die Kunst durch die Wahl ihrer Stoffe dieser Art Zeitgeist Waffen in die Hand gibt, wenn sie mit ihren »schlesischen Webern« und »Wildschützen« etc. die Aufregung steigert, so verfehlt sie, schädliche Tendenzen verfolgend, ihr hohes und schönes Ziel.

Anders steht es mit der Anforderung, dass sie zur Belebung und Kräftigung der Vaterlandsliebe nur patriotischen Gegenständen die Wahl zulenken solle. Bestimmt der Antheil, den wir an einem Gegenstande nehmen, den Grad unserer Theilnahme für seine Darstellung, so werden Thaten und Leiden unser Gemüth ganz anders treffen, wenn wir sie gewissermåssen als eigne betrachten können; so gut als wie die einer Gesammtheit, der wir mit

Aeltern und Vorältern, mit Kindern und Kindeskindern durch die ursprünglich bindende und verschmelzende, jeder höchsten Begeisterung fähige Macht des Nationalgefühls angehören. So werden jedem Volke die Schicksale des eignen Landes die wichtigsten; so werden die Bilder aus der deutschen Geschichte uns näher ans Herz greifen, als die der Griechen und Römer, oder gar der Perser und Assyrer. Dennoch kann man hier zu falschen Schlussfolgerungen gelangen und einestheils den Grossthaten des Alterthums ihre ewig auf alle empfänglichen Gemüther nachwirkende Kraft unterschätzen, und etwa einer Schlacht von Hanau eine grössere Bedeutung für die Kunst beimessen als dem Opfertod des Leonidas und seiner Getreuen an den Thermopylen; andererntheils sich in zu enge, etwa nur heimathliche Grenzen einengen, und die Kunst auf die Ereignisse der preussischen, bayrischen, hessendarmstädtischen etc. Geschichte verweisen; ein Verfahren, nach welchem zuletzt Tugendbilder aus der eignen Familiengeschichte den Bildern aus der Bibel und aus der Weltgeschichte vorzuziehen sein würden. Ist darum das Nationalgefühl nicht die einzige Richtschnur für die Wahl, so ist es nichts destoweniger das Gewissen gegen die Wahl. Kein Künstler von Gefühl wird zur Verherrlichung der Siege der Feinde des Vaterlandes beitragen, oder Demüthigungen seiner Grossen zum Gegenstand seiner Bilder machen. Kein deutscher Künstler soll Napoleon in Dresden oder Heinrich IV. in Canossa malen!

entsprechend der Individualität d. Künstlers.

9. Die Wahl des Stoffs muss der Individualität des Künstlers entsprechen. Eines schickt sich nicht für Alle! Zur Zeit freilich, als die Kunst ausschliesslich im Dienst der Kirche stand, war diess Gebot von geringerer Bedeutung, da dem Künstler die Wahl selten frei stand. Und doch begegnen wir auch da manchem Fehlgriff, und sehen manchen Künstler schwach, nur weil er sich auf ein ihm fremdes Gebiet gewagt. Fiesole, der in der Schilderung der Seelenseligkeit von Keinem erreicht, geschweige übertroffen wird, ist unbedeutend, wenn er die Bosheit darstellen soll, und seine Teufel und Höllenqualen sind nahebei komisch. Perugino malte Engel und Heilige entzückend, die Helden des alten Roms aber im Cambio zu Perugia sehr unbedeutend und selbst Rafael musste erkennen, dass er sich mit seinem Jesaias in S. Agostino zu Rom verstiegen habe. Mit der Unbeschränktheit der Kunst, die die Neuzeit gebracht, und der in Folge davon stärker hervortretenden Eigenthümlichkeit der Charaktere, ist den verschiedenen Talenten die Grenze enger gesteckt und schärfer gezogen; ungestraft verlässt nicht leicht Einer sein Gebiet und nur zum Nachtheil der Kunst wie zum eignen hält er sich für universell. Ist es schon für den Marinemaler ein Wagstück, das Festland zu betreten; muss der Maler der Morgen- und Abenddämmerungen den hellen Tag meiden; der die Ebenen unvergleichlich schildert, von den Gebirgen sich fern halten; sind die Gaben für Genre und Historie an Verschiedene vertheilt; so sind auch innerhalb dieser Gebiete den Einzelnen noch Marksteine gesetzt. Selten wird derselbe, wenn auch noch so hoch begabte Künstler, antiken und romantischen Stoff mit gleichem Glück

behandeln, noch seltner mythologischen und christlichen. Wenn Rubens im Bildniss gross, in Löwen- und wilden Schweinsjagden bewundernswürdig, in Darstellungen aus der weltlichen und biblischen Geschichte, soweit sie gemeinfasslich sind (Amazonenschlacht, Simson und Delila etc.), unübertrefflich ist, so schützt ihn diess nicht vor Gemeinheit in mythologischen Bildern; vor theatralischem Pomp in Wundergeschichten, vor Kälte, Unwahrheit und Geschmacklosigkeit in kirchlichen und historischen Allegorien. Mancher unter unsern Künstlern ist recht bedeutend in religiösen Darstellungen, wagt er sich aber an Tasso, Ariosto, Goethe, Schiller, so reicht seine Sprache nicht aus. Wieder Andere sind unvergleichlich und unerreichbar in Bildern des Lebens und der Dichtkunst, bezaubernd im Märchen, ergreifend durch Sage und Geschichte: nun greifen sie nach biblischen Gegenständen und Personen, und ihre Kunst ist ohne Wärme, ohne Wahrheit, ohne Leben! Darum sehe Jeder was er treibe! und nehme bei der Wahl des Gegenstandes vor allem Rücksicht auf die eigne Natur, Geistesrichtung und Bildung! Denn das Kunstwerk soll geboren werden, mithin ursprünglich eins sein mit dem Künstler, aus seinem innersten Wesen hervorgehn!

Auffassung.

Das erste, um was es sich beim Beginn eines Kunstwerks, wofür der Stoff gegeben oder gewählt ist, handelt, ist die Auffassung. So wie irgend ein sichtbarer Gegenstand mir anders erscheint, wenn ich näher oder entfernter, rechts oder links, höher oder niedriger stehe, so gewinnt auch der Gegenstand der Kunst je nach dem Standpunkt des Künstlers ein anderes Ansehn; und es ist z. B. nicht gleichgültig, ob er von dem »gekreuzigten todten Heiland« zunächst den Gekreuzigten, den Todten, oder den Heiland, oder am Ende von alledem nichts und nur einen menschlichen Körper vor Augen hat.

Im Allgemeinen ist die Auffassung entweder eine objective, wobei ich dem Gegenstand seine volle, unbegrenzte Einwirkung auf mich nach seiner Beschaffenheit, Geltung und Bedeutung lasse; oder eine subjective, wobei ich mich durch meine Lebensansichten, Urtheile und Stimmungen, durch Mass und Art meiner Bildung und durch mein Naturell leiten lasse. Die Auffassung ist ferner entweder eine poetische (symbolische, idealistische), bei welcher die geistige Bedeutung der Aufgabe das Auge des Künstlers lenkt, oder eine prosaische (unbildliche, realistische), bei welcher die Beziehungen zur Wirklichkeit oder zum Bedürfniss in den Vorgrund treten; oder auch eine Verschmelzung von beiden mit dem Uebergewicht bald des Poetischen, bald des Prosaischen. Auch liegen Verbindungen der vier genannten Auffassungsweisen nahe: eine objective oder eine subjective prosaische, eine objective oder eine subjective poetische, unter denen die objective poetische den höhern Standpunkt bezeichnen dürfte. Wir wollen uns diess

durch ein Beispiel deutlich zu machen suchen. Der gegebene Gegenstand sei: »Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten im Tempel«. Nach objectiver prosaischer Auffassung wird der Nachdruck auf wahrheitgetreuer Schilderung der Localitäten, der Costüme der Charaktere in Uebereinstimmung mit dem gewöhnlichen Leben liegen; geht die subjective prosaische Auffassung von einem den christlichen Ueberlieferungen nicht sehr günstigen Standpunkt aus, so werden wir einen geistreichen Judenjungen, von Schacherjuden und Rabbinern umringt, sehen, die ihn als »Genie« anstaunen. Die subjective poetische Anschauung, gesetzt sie gehe von einem streng gläubigen Künstler aus, wird dem heiligen Knaben einen Thron errichten im Tempel und Freunde und Feinde in ihm den verheissenen Messias erkennen lassen. Die objective poetische Anschauung wird zwar fest auf dem Boden der Bibel stehen, aber ebenso dem Bewusstsein von der Bedeutung der handelnden Personen in der Geschichte unserer Religion gebührende Rechnung tragen, und wenn auch ohne Heiligen-Scheine doch das Heilige vom Profanen, das Allgemeingültige frei von der Localfarbe zu halten wissen.

Bei den Aufgaben der

Baukunst

kommt es daher darauf an, ob der Künstler den Gegenstand derselben nach seiner innern, geistigen Bedeutung, oder nach seiner äussern Bestimmung auffasse. In letzterm Falle wird er nur nach den Bedingungen der Zweckmässigkeit fragen, während in ersterm entweder der Gedanke des Kunstwerks oder das künstlerische Gesetz und Verlangen mässgebend sein werden. So kann man z. B. eine Kirche bauen mit Rücksicht auf die bequeme Aufnahme einer bestimmten Anzahl Andächtiger, damit Alle gleich gut hören und sehen, was zum Gottesdienst gehört; oder mit Rücksicht auf die Gesetze der Schönheit, wobei möglicher Weise das Wesen einer Kirche ganz unbeachtet bleibt; oder endlich mit Rücksicht grade auf die religiöse Bedeutung derselben. Es ist nicht schwer einzusehen, dass keine dieser Rücksichten bei der Auffassung ausgeschlossen sein darf, wenn Vollkommenheit erzielt werden soll; aber ebenso, dass gewöhnlich eine die vorherrschende sein wird.

Alterthum. Die religiöse Baukunst des Alterthums baute Tempel und Grabstätten. Der Tempel als die Wohnung der Gottheit musste an Schönheit und Erhabenheit die Wohnungen der Menschen so sehr übertreffen, als die Gottheit höher ist als die Menschheit. Er musste aber, da er die Gottheit aufnehmen sollte, die Gestalt einer Wohnung haben, und als der Ort bestimmter feierlicher Handlungen, einen feierlichen — wenn auch nach dem Charakter der Gottheit verschiedenen — Eindruck machen; er musste aber freilich auch mit Berücksichtigung eben dieser Feierlichkeiten oder anderer Erfordernisse gebaut, also ebensowohl nach der Seite des Gedankens, als des Bedürfnisses aufgefasst sein. Sein eigenthümliches Gepräge aber erhielt er durch die herrschende religiöse Denkweise, nach welcher die Seele ihre Be-

friedigung im Diesseit findet und keine über das Erdenleben hinausreichenden höhern Ziele kennt und anstrebt.

Diese Denkweise bestimmt auch die Auffassung der Grabstätten im Alterthum. Sie sind entweder die ernsten, düstern Pforten des Todes, der laut- und lichtlosen Unterwelt und können nur durch Grösse und Umfang, wie die ägyptischen Pyramiden, die Mausoleen des Augustus und Hadrian zu Rom u. a. m. an die vergangene Herrlichkeit ihrer Bewohner erinnern, oder sie sind, wie die Gräberstrasse von Pompeji, die Via Appia bei Rom, durch ihre Schönheit nur ein Zeugniss für die Macht des Kunstgeistes, der sie hervorgebracht, ohne den Blick über sich hinaus in die Ferne lenken zu wollen.

Der christlich-religiösen Baukunst war von Beginn ein anderer Standpunkt angewiesen, indem die christlich-religiöse Denkweise, weit entfernt in der Gegenwart Befriedigung zu finden und ein Endziel zu sehen, die Seele auf ein Leben nach dem Tode von Seligkeit (oder Verdammniss) ohne Sterben hinweist, und dem Frommen die Gemeinschaft Gottes im Himmel verheisst, zu welchem die Kirche den Weg bereitet. Die Kirche, ursprünglich — wie wir wissen — das Grab des Heiligen, wo man der Stunde der Auferstehung harrte, ward durch diese Auffassung zur Pforte — nicht des Todes, sondern — des Paradieses und erhielt demgemäss ihre künstlerische Gestalt und Ausstattung. Das Bewusstsein von einer über das Leben hinausreichenden Bestimmung des Menschen, die Hoffnung auf eine Wiedervereinigung mit Gott, die sich bis zu schwärmerischer Sehnsucht nach oben steigerte, gab der christlich-religiösen Baukunst — im entschiedenen Gegensatz gegen die des Alterthumes — ihre emporstrebende Richtung. Christenthum.

Inzwischen zeigt es sich, dass diese christlich-religiöse Anschauung mannichfachen Modificationen und Wandlungen unterworfen ist und desshalb auch verschiedenartige Auffassungen zulässt. Neben dem Feierlichen und Erhabenen kann man auch Schönheit, Pracht, Glanz und Reichthum als Merkmale der Himmelspforte annehmen, ja sogar ein heiteres Bild sich davon entwerfen. Da die Kirche nach der katholischen Anschauung die Wohnung der Gottheit im antiken Sinne ist, so war es sogar möglich, sie auf die gleiche Stufe mit vorchristlichen Tempeln zu stellen und vollkommen zu verweltlichen.

So lange freilich die Baukunst fest an der ursprünglichen, symbolischen Auffassung der Kirche hält, wird sie feierlich ernst sein, wie die Basiliken zu Rom, Ravenna, Constantinopel oder die Rundkirchen zu Jerusalem; sie wird auf die Kreuzform der Anlage, die schon bei den Basiliken, aber deutlicher noch bei den Kirchen des spätern Mittelalters hervortritt, einen besondern Werth legen; sie wird, wie bei den grossen mittelalterlichen Domen geschehen, Sinne und Seele zu erheben, durch das Emporstreben ihrer Massen nach oben zu richten wissen, und durch ihre Erhabenheit zum tief auf das Gemüth einwirkenden Sinnbild des Ueberirdischen werden. Wo sie aber in der Kirche das Sinnbild der Hierarchie, sei es unter

einem weltlichen oder einem geistlichen Oberhaupt, aufzustellen hat, werden Pracht und Grösse ihr Augenmerk sein, wie bei der Sophienkirche in Constantinopel, der Peterskirche in Rom; und wo im Bewusstsein der ursprüngliche Gegensatz von Christenthum und Heidenthum verwischt ist, wird die Baukunst die Formen und Verzierungen christlicher Kirchen, ohne das herrschende Gefühl zu verletzen, vom Alterthum entlehnen dürfen, wie im 16., 17. und 18. Jahrhundert geschehen, ja ohne Weiteres die antike Tempelform sich aneignen, wie die häufigen Wiederholungen des römischen Pantheon zur Genüge darthun.

Weltliche Baukunst.

Die weltliche Baukunst ist vorzugsweis realistisch, indem sie den Zwecken des wirklichen (realen) Lebens und seinen Bedürfnissen zu dienen hat. Dennoch hat auch hier, und namentlich bei öffentlichen Gebäuden, eine höhere, über das Nothwendige hinaussehende, poetische, symbolische oder idealistische Auffassung Platz. Ein Palast kann, wie der Königspalast zu Karnak in Aegypten, wie die Kaiserpaläste in Rom, die Tuilerien in Paris, der Kreml in Moskau, aufgefasst werden als Sinnbild irdischer Grösse, oder auch prosaisch als blosses Wohnhaus, wie Kensingtonhouse in London. Selber da, wo der Nachdruck nothwendig auf der Zweckmässigkeit und Brauchbarkeit ruht, bei Festungsbauten, Rathhäusern, Regierungsgebäuden, Museen und Theatern, wird es sich leicht herausfühlen lassen, ob der Architekt sich neben jenen Beweggründen bei der Auffassung seines Gegenstandes auch noch durch die Rücksicht auf seine Bedeutung, oder auf die Gesetze der Schönheit oder des Zeitgeistes, der Mode etc. hat leiten lassen. Es wird ferner für die Auffassung darauf ankommen, ob ein solches öffentliches Gebäude in einer grossen oder kleinen, einer reichen, einer armen, einer kunst- und gewerbreichen, oder einer Handels-Stadt, ob im Norden, oder im Süden, im flachen Lande, am Meer oder im Gebirge aufgeführt werden soll.

Bei Privatwohnungen wird in Frage sein, ob das Interesse beim Aeussern oder beim Innern überwiegen, ob Schönheit, Pracht und Reichthum, oder Wohnlichkeit und Gemüthlichkeit den Ton angeben sollen, ob es sich um ein Haus in der Stadt oder auf dem Lande handelt, ob auf ein grösseres oder beschränkteres geselliges Leben und auf häusliche und gesellschaftliche Feste Rücksicht zu nehmen ist oder nicht; ob man ganz gewöhnlich, oder neu und eigenthümlich, oder auch ganz abenteuerlich bauen wollte.

Bildnerei und Malerei

erfahren in Bezug auf die Auffassung dieselben Gegensätze des Idealistischen und Realistischen, oder des Poetischen und Prosaischen, dessgleichen verschiedene Abstufungen, Uebergänge, Ausgleichungen und Vereinigungen. Bei der idealistischen Auffassung hat der Künstler den Gedanken, die Idee, welche den Gegenstand belebt, die Bedeutung, die ein

Charakter, ein Ereigniss, eine That, in der Geschichte, also im Bewusstsein der Menschen erlangt hat, vor Augen; bei der realistischen Auffassung hat er den Gegenstand in seiner unmittelbaren, wirklichen Erscheinung, oder auch mit den Merkmalen einer wirklichen Gegenwart vor Augen; wobei durch die grössere oder geringere Theilnahme am Geistes- und Gemüthsleben, oder durch die Entfernung davon die mannichfaltigsten Abstufungen, Modificationen, Verbindungen und Gegensätze möglich werden.

Bleiben wir bei einem einfachen Beispiele stehen! Die Madonna kann (idealistisch) als »die Gebenedeite unter den Weibern, umschattet vom heiligen Geiste« aufgefasst werden, wie in Fig. 78 von einem Meister der



Fig. 78.

umbrischen Schule, der darin geistige und leibliche Reinheit und demuthvolle Beseligung ausgedrückt hat; oder als die »erhabene Gottesgebärerin«, mit einer der Mythologie des Alterthums entlehnten Anschauungsweise, wie bei Niccola Pisano (Fig. 79), oder als die demüthige Mutter Gottes, vor dem sie — ungeachtet er als ein hülfloses Kind vor ihr liegt — andächtig ins Knie sinkt (Fig. 80); oder als »die Königin des Himmels« mit triumphie-

rendem Antlitz, wie bei Bagna Cavallo (Fig. 81); oder als »Gottheit« gleich der phrygischen Mutter, in übernatürlicher, starrer Majestät, wie in alten



Fig. 79.

Mosaiken und Diptychen (Fig. 82), oder als die beglückte Trägerin des Weltheilands, wie sie in Fig. 83 Fiesole, unübertrefflich gross aber Rafael in der



Fig. 80.



Fig. 81.

Sixtinischen Madonna hingestellt oder sie kann (realistisch) aufgefasst werden als die Frau eines armen Zimmermanns zu Nazareth (oder zu Brügge oder Nürnberg), entweder — wie oft bei den spanischen Meistern — des heiligen Geistes voll; oder frommen Gemüthes — wie bei den altflandrischen Meistern —; oder warmen Herzens, wie bei A. Dürer (Fig. 84), oder auch eben nur — wie bei Rembrandt (Fig. 85) und selbst bei Murillo (Fig. 86) — als ein Weib der unteren Volksschichten; die ideale Auffassung kann auch — wie bei Correggio — sentimental (Fig. 87), oder — wie bei Michel-Angelo — erhaben sein (Fig. 88), oder — wie bei Rafael — alle Stadien der Schönheit von kindlicher Unschuld bis zu reizvoller Anmuth und höchster Beseligung durchlaufen; die realistische kann wenigstens gefühlvoll sein und braucht sich der Schönheit nicht feindlich zu zeigen, wie wir an den Madonnen von Hubert und Jan van Eyk, vor allen aber an Holbein's berühmter, aus deutschem leiblichen Leben und deutscher Seelentiefe gebornen Madonna sehen.

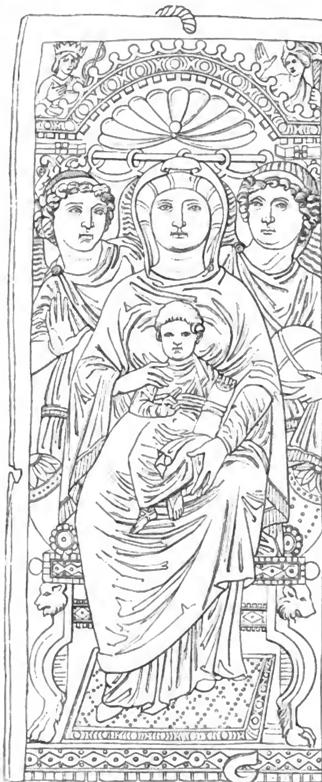


Fig. 82.

Diese wenigen Beispiele, die sich durch hunderte vermehren liessen, werden genügen, um auf die Mannichfaltigkeit der Auffassungen desselben Gegenstandes aufmerksam zu machen. Die idealistische Auffassung kann sich zu wirklicher Entkörperung vergeistigen, wie häufig bei Fiesole geschehen; sie schliesst aber die Körperhaftigkeit nicht aus, wie Rafael und die antike Plastik zeigen. Die

realistische Auffassung kann sich bis zur Entgeistigung steigern und zum blossen Naturalismus werden, wie z. B. durch Spagnoletto, Bassano und die moderne französische Schule geschehen. Es steht bei der Kunst, ob sie uns im römischen Kaiser den Imperator, oder den Gott zeigen will; in St. Paulus den Apostel oder den Teppichwirker; es steht bei ihr, den »Sündenfall« so hinzustellen, dass wir glauben können, ein Paar nackte Menschen verschiedenen Geschlechts unter einem Baume Aepfel essen zu sehen;



Fig. 83.

und den Raub des Ganymedes als ein Bild aus der Naturgeschichte der Lämmergeier.

Symbolische Auffassung.

Die Auffassung kann auch eine symbolische sein, sobald mit der dargestellten Person oder Handlung ein aus ihrer Bedeutung hervorgehender Begriff ausgesprochen werden soll. So kann ein Künstler in der heil. Jungfrau die katholische Kirche, in der Kreuzigung Christi das Bild des Jüng-

sten Gerichts, im Jüngsten Gericht die Stimme des ruhigen oder strafenden Gewissens sehen. Sie kann streng kirchlich (katholisch oder protestantisch), oder philosophisch, oder poetisch, oder geschichtlich sein und z. B. in dem König David den Propheten und Vorläufer Christi, ja den alttestamentlichen Christus, oder auch eben nur den Psalmisten und begeisterten Sänger, den Stammvater des Heilandes, den König in Israel sehen; das Hohelied Salomonis kann ein Künstler als ein glühendes Liebesgedicht, oder als die Verbindung der Kirche mit Christus nehmen.



Fig. 84.

Uebrigens sind Realismus und Idealismus nicht so feindliche Gegensätze, dass sie sich unbedingt einander ausschliessen. Die vollendete Kunst hat zu allen Zeiten beide versöhnt und in der Versöhnung und Verbindung eben ihre Vollendung gefeiert, wie wir diess des Nähern in den folgenden Abschnitten finden werden. Wo aber auch, und wie die Versöhnung herbeigeführt wird, immer wird es Aufgabe eines feinen und guten Geschmacks bleiben, nach dem Vorgang der Poesie, oder selbst der Baukunst beide entgegengesetzte Auffassungsweisen zu vereinigen. Der Dichter kann zu seiner Geliebten sagen: »Zephyre spielen mit Deinen Locken« oder »Neid und Verleumdung drängen sich an den Fürsten«; der Maler aber, der von seiner Geliebten oder dem Fürsten ein Bildniss mit allen Zeichen der prosaischen Wirklichkeit entwirft, kann damit keine mythologischen oder allegorischen Figuren in Verbindung bringen. Wenn Goethe und Schiller als Bildnissstatuen im strengsten Zeitcostüme in einer Gruppe aufgestellt werden, deren Gedanke ist, dass sie sich in den Ruhm, die höchsten Vertreter der deutschen Dichtkunst zu sein, theilen, so

ist zwar die poetische Auffassung überwiegend, leidet aber durch die Theilnahme einer prosaischen Betonung der Wirklichkeit nicht unerheblich.

Der Wahrheiteifer stellt aber auch noch andere Bedingungen, als die besprochenen für Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit. Er verlangt für geschichtliche Personen, Ereignisse und Gegenstände die Uebereinstimmung mit der Geschichte, mit ihrer Zeit und deren Einrichtungen, Waffen, Trachten und Geräthschaften, er verwirft die Anachronismen. Diesem Eifer wird es Niemand verdenken, wenn er sich »gegen die Belagerung Trojas unter Beihülfe der Kanonen« sträubt, wenn er das Staatskleid aus dem 16. Jahr-

Anachronismen.



Fig. 85.

hundert an einer Gestalt des Perikles unpassend findet, wenn ihm die »Darstellung Christi« in einer gothischen Kirche sehr naiv, oder ein Crucifix in der Hütte der Geburt des Heilandes sehr kindlich vorkommt, und wenn er bei Rafaels »Taufe Constantins« ein Fragezeichen macht.

Wenn er aber das Evangelienbuch in der Hand Christi nicht gelten lassen will, weil es im Anfang unserer Zeitrechnung noch keine Buchbinder in Judäa gegeben; wenn er für »Priamus im Zelte des Achilles« oder für die »Hochzeit von Alexander und Roxane« archäologische Untersuchungen über Waffen, Trachten und Geräthschaften anstellt; wenn ihn »Joseph in Aegyp-

ten« gleichgültig lässt, wenn er nicht sammt seiner Umgebung mit den Bildern übereinstimmt, die uns von dem Leben und den Gewohnheiten der alten



Fig. 86.

Aegypter aufbewahrt sind; wenn er es an einer »Schlacht auf dem Lechfelde« rügen wollte, dass diese oder jene Art Helme, Schwertgriffe, Sporen erst fünfzig Jahre später, und nicht zuerst in Deutschland, sondern in England, Frankreich oder Italien aufgekommen: so wäre diess ein übertriebener, sehr übel angebrachter Eifer, der von der Betrachtung des Wesentlichen im Kunstwerk die Augen und die Aufmerksamkeit auf durchaus Unwesentliches lenkte, der uns an der Stelle eines freien und selbständigen Styls nach den Forderungen der Schönheit und Einheit nur Illustrationen zu culturhistorischen Abhandlungen zu Tage fördern würde.



Fig. 87.

Aber der Eifer wider die Anachronismen geht noch viel weiter! Er erträgt es nicht, in Rafaels »Schule von Athen« gleichzeitig in demselben Raume Anaxagoras, Pythagoras, Platon, Aristoteles und Diogenes vereinigt zu sehen. Sie waren ja durch Jahrhunderte geschieden! Im »Parnass« Dante und Petrarca bei Apollo! Wie war das möglich? Da sehen wir Maria mit dem heiligen Kind, und daneben Paulus, der den Herrn nie gesehen, Stephanus und Laurentius, die ihn sicher als Kind nicht gekannt, und gar Georg, der vierhundert, Franz, der zwölfhundert Jahr später gelebt, ja sogar ein Paar Bürger des 15. und 16. Jahrhunderts mit ihren Kindern, kniend vor dem so viele Jahrhunderte vor ihnen gebornen Kinde! Noch mehr! Wir sehen sogar die heilige Jungfrau im Himmel von Engeln und Heiligen umgeben, Christus als Kind auf ihrem Schooss, und doch wissen wir, dass er 30 Jahre alt war, als er zum Vater auffuhr, und werden belehrt, dass die Himmelfahrt seiner Mutter erst später erfolgte. Wir sehen in allen diesen und ähnlichen Fällen die Kunst im Widerstreit mit der Wirklichkeit, gegen die sie sich nur mit dem Grundsatz verwahren und behaupten kann, dass ihre Bestimmung nicht ist, sie nachahmend ihr Abbild zu liefern.



Fig. 88.

Andere Verschiedenheiten künstlerischer Auffassung entprechen — wenigstens einigermassen — den verschiedenen Gattungen der Dichtkunst, und es kann ein und derselbe Gegenstand in epischer, oder in dramatischer, oder in lyrischer Weise aufgefasst werden. Die Passion Christi z. B. kann in einer Folge von ineinander greifenden Momenten wie eine Erzählung vorgeführt werden (episch); oder eine Scene concentriert geben, die Kreuztragung, die Kreuzigung etc. (dramatisch); sie kann auch als ein blosses Passionsbild, der Heiland am Kreuz mit Maria und andern Heiligen, unser Gemüth (lyrisch) zur Andacht stimmen. Ein (lyrisches) Madonnenbild kann durch Engel- und Heiligen-Chöre zum Hymnus wachsen. Bilder wie die »Apotheose Homers«,

Epische, dramatische, lyrische Auffassung.

»die Schule von Athen« und ähnliche, in denen wissenschaftliche Kenntnisse in künstlerische Form gefasst sind, gleichen der didactischen Poesie, und das Epigramm mit seiner gedrängten Zusammenfassung des Hauptgedankens dürfte sich in jenen Bildern wiederspiegeln, in denen mit ein Paar Figuren ganze historische Begebenheiten bezeichnet werden. Doch versteht es sich von selbst, dass in der bildenden Kunst die Grenzen nicht so bestimmt gezogen sein können, als in der Poesie, und dass die Verhältnisse sich nur ähnlich, nicht gleich sind; da das Nebeneinander im Raume wesentlich andere Bedingungen hat, als das Nacheinander in der Zeit.

Humoristische Auffassung.

Nach und neben allem diesen ist nun noch der humoristischen Auffassung zu gedenken, obschon ihr von den bildenden Künsten kein allzuweiter Wirkungskreis eingeräumt ist. Dem Humor ist es um Vereinigung der Gegensätze überhaupt zu thun, und er scheut vor den heterogensten so wenig, als das Leben, das ein Kind mit dem Todtenkranz der Mutter spielen sieht, oder als die Natur, die nicht nur für Schmerz und Freude, sondern auch für Verschnupfung dasselbe nasse Zeichen hat. So bringt der Humor nicht nur poetische Gedanken und Anschauungen mit nüchterner Wirklichkeit in Verbindung, also Ideales und Reales, sondern er stellt auch neben den Ernst und die Trauer des Einzelnen das davon unberührte allgemeine Leben, selbst ein heiteres und Lachen erregendes. Der Dichter kann durch ein nachfolgendes Wort die durch Dissonanzen gestörte Stimmung wieder herstellen, wenigstens leichter als die bildende Kunst, deren Aeusserungen fest vor den Sinnen stehen bleiben. Das schränkt ihren Humor wohl ein; dennoch bricht er mit berufenen Genien sich die Bahn. Es ist der tiefsinnigste Humor, wenn Paolo Veronese in seinen »Jüngern in Emaus«, während diese den Moment heiliger Ueberraschung erleben, den Wirth das Nachtessen auftragen und ein Kind unbekümmert um die Gäste mit einem Hund neben dem Tische spielen lässt. Es ist das allgemeine Leben, das sich durch die Erlebnisse der Einzelnen, und wären sie noch so gross und schwer, in seinem gewohnten Lauf nicht stören lässt. So sieht man auf Memlings Kreuztragung einen Affen auf dem Ross des Hohenpriesters hinter dessen Rücken sich gegen die Neckereien eines Strassenbuben erbossen. Der Humor kann auch wohl den Ernst der Aufgabe ganz verstecken und — wie Paolo Veronese gethan — aus der Findung Mosis eine heitere Novelle von einer schönen Prinzessin mit Hofdamen und Kammerfrauen, Zwergen und Hunden machen; oder sogar ins Gegentheil verkehren und mit Correggio in der »Madonna vom heil. Georg« (in Dresden) dem christlichen Himmel eine gründlich heidnische Färbung geben. So umspielt Rafael mit den heitersten Arabesken aus dem Naturleben und der Mythologie seine biblischen Darstellungen in den Loggien des Vaticans. Ebenso weiss aber auch der Humor für seine lachenden Bilder einen ernsten Hintergrund zu erhalten und die Tiefe und Wärme des Gefühls noch durch scheinbar gleichgültige Gegenstände durchblicken zu lassen, wie Albrecht Dürer in seinen

Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians, Kaulbach in seinen Arabesken zur Weltgeschichte und in seinem »Reinecke Fuchs« gethan.

Obwohl nun die bisher aufgeführten Verschiedenheiten der Auffassung vornehmlich in der historischen Kunst (der Malerei und Bildnerei) mit Bestimmtheit hervortreten, so fehlen sie doch auch nicht bei den Darstellungen aus dem Leben und der Natur.

Bildniss. Beim Bildniss macht es einen grossen Unterschied, ob der Künstler den Charakter eines Menschen aufgefasst, oder nur seine Züge treu wiedergeben wollte; ob er einen bleibenden Zustand, oder eine vorübergehende Stimmung, die ernste oder heitere Seite in sein Bild übergetragen; sein Auge auf die Oberfläche, oder in die Tiefe der Seele gerichtet; die äussere Stellung (eines Ministers, Professors, Edelmanns etc.) oder die geschichtliche Bedeutung (eines Dichters, Philosophen, Staatsmanns etc.) vor Augen gehabt.

Genremalerei. Die Genremalerei nimmt in der Regel das Leben in seiner nüchternen Wirklichkeit, wie der Zufall es darbietet: trinkende, spielende, tanzende, raufende, rauchende Bauern oder Soldaten, eine Jagd-, Fischer- oder Hirtenscene, eine Handwerker- oder Künstler-Werkstätte und dergl. mehr; — oder sie fasst es unter irgend einem poetischen, moralischen und selbst politischen Gesichtspunkt auf, und beabsichtigt die Schilderung von Genügsamkeit und häuslichem Glück, von Unschuld und Behagen, von Seelenverirrung und Rettung, von Liebe und von Hass, von ungerechter Bedrückung oder von Grossmuth und Edelsinn etc.

Landschaftsmalerei. Auch in der Landschaftsmalerei treten dieselben Gegensätze hervor. Es kann dem Maler entweder an nichts liegen, als an einer treuen Wiedergabe der Natur, wie sie auch gerade sei, oder er fasst sie von ihrer besonders charakteristischen, oder von ihrer schönsten Seite auf; in einer heitern oder einer ernsten Stimmung, ruhig oder bewegt etc. Er kann auch die bestimmten Züge einer wirklichen Landschaft zur Haupt- oder zur Nebensache machen, auch als blosse Veranlassung zu einem Bilde nehmen.

Bei der Verbindung mit der Historie wird die Landschaftsmalerei eine poetische Wirkung vornehmlich damit hervorbringen, dass sie die dem historischen Gegenstand ganz entsprechende Stimmung trifft, beim Opfer Noahs einen sonnenklaren Morgen, bei seinem Winzerfeste einen heitern Herbsttag, bei dem Begräbniss der Sarah einen düstern Wald- und Felsengrund.

Genre- u. Thier-Bilder. Leichter noch ist es in der Verbindung der Landschaft mit Genre- und Thier-Bildern poetische Motive zu finden, durch welche der Zusammenhang des Land-, See-, Fluss-, Jagd- und Hirtenlebens mit der Natur nicht allein anschaulich wird, sondern eindringlich zum Gemüth spricht.

Stillleben. Dass auch im Stillleben ein poetischer Gedanke, ebenso gut wie der blosse Zufall herrschen kann, bedarf kaum der Erwähnung.

Anordnung.

Ist der Künstler erst mit sich im Reinen über die Weise der Auffassung seines Gegenstandes, so ist seine nächste Sorge die Composition, der Aufbau, die Anordnung seines Werkes. Für den Gesammteindruck desselben ist es von entscheidender Wichtigkeit, welche Gestalt es im Ganzen habe, wie seine Theile neben, unter und über einander gestellt und einem Körper verbunden sind. Composition.

In der

Baukunst

ist das erste, unabweisbare Erforderniss, dass das Gebäude fest stehen und den Eindruck des Feststehenden geben muss. Dazu hilft vor allem das Gleichgewicht der Massen, die gleichmässige Anordnung der horizontal neben einander liegenden Theile: die Symmetrie. Symmetrie. Bei jeder Theilung haben wir stets eine Mitte und eine rechte und eine linke Seite, und letztere müssen sich stets das Gleichgewicht halten, wenn das Gebäude den Eindruck der Festigkeit machen soll. Es können nicht drei Säulen rechts von der Mitte stehen und vier links; es können nicht hohe und niedrige Säulen neben einander aufgerichtet sein, zum nördlichen Kreuzschiff gehört ein südliches, zum Portal rechts ein anderes links; der Giebel kann nicht einen kurzen rechten, einen langen linken Schenkel haben und dergl. mehr. Ein Beispiel vollkommener Symmetrie zeigt uns Fig. 89, der Triumphbogen des Septimius Severus zu Rom: zwei gleichhohe auf ganz gleichartigen Postamenten ruhende Säulen rechts, zwei links von dem mittlern grossen Bogen, und an jeder Seite ein kleinerer, so wie je zwei gleiche Relieffelder darüber, und an jeder Seite des Hauptbogens eine schwebende Siegesgöttin, und alle diese Nebeneinanderstellungen durch die durchlaufenden Horizontallinien der Gesimse fest verbunden. — Ein Beispiel dagegen verletzter Symmetrie sehen wir in Fig. 90, der Mittelschiffwand in der Kirche des heil. Flavian bei Montefiascone, mit grossen und kleinen, hohen und niedrigen, runden und spitzen Bogen neben einander.

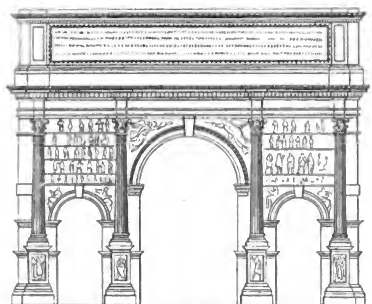


Fig. 89.

Die Symmetrie soll aber auch nicht gewaltsam herbeigeführt, übertrieben oder erlogen werden. Zu einer Hausthüre links eine blos falsche Thüre rechts anlegen, und gar ein Fenster hinein setzen, ist eine sehr fehlerhafte Symmetrie. Ein Thurm an einer Seite einer Kirchenfront, oder zwei Thürme an der Front und zwei an nur einer Langseite würden unsymmetrisch sein; ebenso eine Grundverschiedenheit symmetrisch gestellter Thürme in Massen und Formen; aber eine gänzliche Uebereinstimmung bis in die kleinsten Einzelnheiten wäre übertrieben. Ebenso übertrieben ist die Symmetrie, wenn bei Baugruppen, bei der Anlage von Plätzen, Strassen und Städten ganze

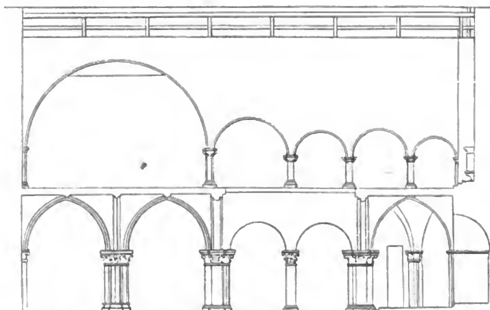


Fig. 90.

Abtheilungen sich, als wären sie Bestandtheile eines und desselben Gebäudes, wiederholen, da diese Wiederholung weder von der Festigkeit, noch auch nur vom Schein der Festigkeit verlangt, wohl aber für die Betrachtung zum tödtlichen Einerlei wird, wie die Anlagen von Mannheim, Carlsruhe, Nymphenburg etc. darthun.

Harmonie. Der Symmetrie nah verwandt ist die Harmonie. Sie verlangt nicht Gleichheit, sondern Uebereinstimmung im Nebeneinander und gestattet Verschiedenartigkeit. Die vier Thürme des Bamberger Domes, die beiden Westportale daselbst, die zwei Thürme des Regensburger Domes etc. sind nicht gleich, stimmen aber vollkommen zusammen. Unharmonisch ist dagegen ein gedrückter Thurm neben einem hohen Giebel, eine reiche Vorder- und eine ärmliche Seitenansicht, oder gar umgekehrt, wie beim Florentiner Dom; Fenster und Thüren aus dem 18. Jahrhundert neben andern Fenstern und Thüren und andern Bautheilen aus dem 14. Jahrhundert, wie am Mailander Dom; oder wo wie bei S. Antonio zu Padua (Fig. 91) flache Giebel und Spitzbogenfenster, Kuppeln und gothische Thürmchen, Rundbogen, Spitzbogen und rechtwinklichte Thüren bunt mit einander verbunden sind.

Nach diesem beachten wir zunächst die beiden für die Anordnung mass-

gebenden Richtungen, die horizontale und die verticale, von denen entweder die eine, oder die andere das Uebergewicht hat, oder die sich beide das Gleichgewicht halten, und die in der Pyramide ihre Ausgleichung finden. Da nun in der Pyramide gleichzeitig die einfachste Lösung der ursprünglichen Aufgabe der Baukunst gegeben ist, so werden die beiden ihr eignen entgegengesetzten Richtungen in der Pyramidalform deutlich hervortreten. Es kann diese, wie in der antiken Kunst, mehr der Horizontalen sich nähern und mit dem flachen Giebel dieser die Herrschaft sichern; oder sie schliesst sich, wie im Mittelalter, der verticalen Richtung an und gibt Häuserfronten und Thurmspitzen ihre himmelanstrebende Gestalt.

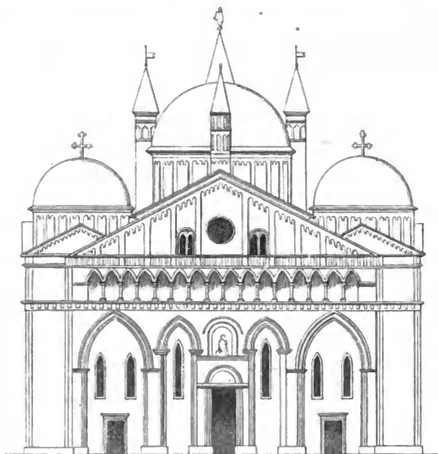


Fig. 91.

Auf die Frage nach dem Vorzug der einen Richtung vor der andern werden die Antworten verschieden lauten, je nachdem unser Geschmack sich mehr an den Werken des Alterthumes oder des Mittelalters gebildet hat. Wohl stehen wir im Allgemeinen mit unserer Gefühlsweise dem Mittelalter näher, als der Zeit des Perikles, und Städte wie Nürnberg, Prag, Edinburg üben mit ihren aufstrebenden Häusergruppen einen ebenso unwiderstehlichen Reiz auf unsere Sinne und Phantasie, als die mächtigen Dome von Freiburg, Strassburg, Cöln etc. auf unser Gemüth und selbst in Athen und Rom üben nicht die übriggebliebenen horizontalen Linien des Alterthums, sondern die Pyramidalgruppen ihrer Trümmer den grössern Zauber aus.

Dennoch hat die Horizontale an dem von materiellen Interessen geleiteten Zeitgeist der Gegenwart einen mächtigen Beistand gewonnen, und wie er grade Linien und rechte Winkel für Strassenanlagen fordert, so ordnet er auch Fensterreihen und Dachhöhen ganzer Stadttheile nach dem Gebot der horizontalen Richtung.

Von der grössten Wichtigkeit sind bei der Composition eines Gebäudes die Verhältnisse der Breite zur Höhe und Tiefe wie der Bautheile unter einander. Doch davon wird eingehend in dem Abschnitt über die Proportionen die Rede sein.



Fig. 92.

Klare u. unklare,

Zunächst wenden wir unsere Aufmerksamkeit noch auf einige andere Verschiedenheiten der Anordnung von Gebäuden, welche wesentlich zur Wirkung des Gesammteindrucks beitragen. Die Anordnung kann **klar** oder **unklar** sein, je nachdem die wesentlichen Theile gleich sichtbar und verständlich, oder stellenweis verdeckt und schwer zu entziffern sind. Klar z. B. ist die Façade der Maison quarrée zu Nismes (Fig. 92), wo die Bestimmung eines jeden Theils, der Säulen und Sockel, des Gebälks und Giebels, der Mauer und der Thüre, so wie der breiten Stiege zwischen den Sargsteinen und die Verbindung aller Theile unter einander deutlich vor Augen liegt. — Unklar dagegen ist die Anordnung, wenn — wie an der Façade des Cölner Domes — ein Fenster vom Giebel des Portals darunter halb verdeckt wird. —



Fig. 93.

Bilden alle Theile ein enggeschlossenes Ganze, so dass einer aus dem andern hervorzugehen scheint, nicht ohne ihn gedacht werden kann, so ist die Anordnung **organisch**, wie man wohl vorzugsweis die Werke deutscher Gothik, aber auch — wenngleich mit einiger Einschränkung — die Façade des Domes von Orvieto (Fig. 93) nennen kann. Es hängt damit ein zweites Merkmal zu-

organische, concentrische,

sammen, dass keine fühlbaren Lücken die Theile trennen, das Ganze als abgerundetes Ganze wirkt, eine **concentrierte** Anordnung hat; während

z. B. die Ludwigskirche in München mit ihren zu weit auseinanderstehenden Thürmen in der Anordnung *zerfahren* oder *zerstreut* ist, die Eingangfaçade vom Cölner Dom aber wegen der zu eng gestellten Thürme *zusammengepresst* erscheint.

Haben die einzelnen Theile, Fenster, Galerien, Vorhalle unter sich keine ausgesprochene Verbindung, so kann man eine solche Anordnung *unzusammenhängend* nennen, wie die Eingangsfaçade von S. Saba zu Rom (Fig. 94); sind die einzelnen Theile unter einander verbunden, aber willkürlich, so dass — wie an der Kirche S. Andrea zu Mantua (Fig. 95) — innerhalb des Profils einer Tempelfaçade mit flachem Giebel und vier Pilastern zwei Stockwerke Rundfenster, ein hoher Portalbogen und drei Thüren stehen, und die nothwendig gewordenen Gesimse hinter den Pilastern durchgeführt sind, so ist die Anordnung *gesucht*, die Verbindung *gezwungen*.

unzusammenhängende,

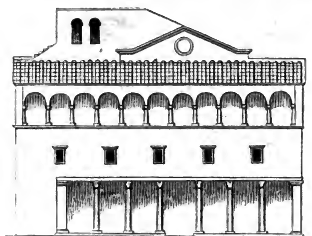


Fig. 94.

gesuchte, gezwungene,

Sehr verschieden ist die Vertheilung der architektonischen Einzelnheiten auf den gegebenen Raum. Die Hauptgegensätze bilden *Mauerflächen* und *Maueröffnungen*. Im Süden überwiegt die Mauermasse, im Norden, z. B. bei reingothischen Kirchen, an den Häusern der belgischen und holländischen Städte, verschwinden die Mauern nahebei vor den Fenstern. Vornehmlich ist diess bei Häusern von Holzconstruction der Fall, wie bei Fig. 96, während bei dem Steinbau auch im Norden jezuweilen die Mauermasse mächtiger ist, als die Fensterzahl, wie an dem Hause Fig. 97, und im Süden nicht selten durch einen Reichthum von Galerien die Schwere der Mauerflächen aufgehoben wird, wie an den Domen zu Pisa, Lucca u. a. O. (Fig. 98). Gleichen beide Gegensätze sich so aus, dass man nicht weiss, welcher die Ueberhand hat, so ist die Anordnung *gleichgültig*, *gewöhnlich*.

Mauerflächen u. Oeffnungen.

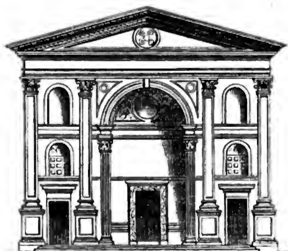


Fig. 95.

gleichgültige,

Arm wird die Anordnung sein, wenn das Missverhältniss zwischen Mauer und Maueröffnungen zu gross ist, und auch sonst kein Detail die lee-

arme,

ren Räume ausfüllt, wie an der Façade von S. Bernardo in Chiaravalle (Fig. 99). Ueber manche Zwischenstufen hinüber geht die Anordnung bis reiche, zum Reichthum über, wie er die Façade des Doms von Orvieto (Fig. 93) überladene, auszeichnet und kann endlich beim Anhäufen von zu vielem Detail überladen werden, wie bei den Gebäuden des Roccoco.

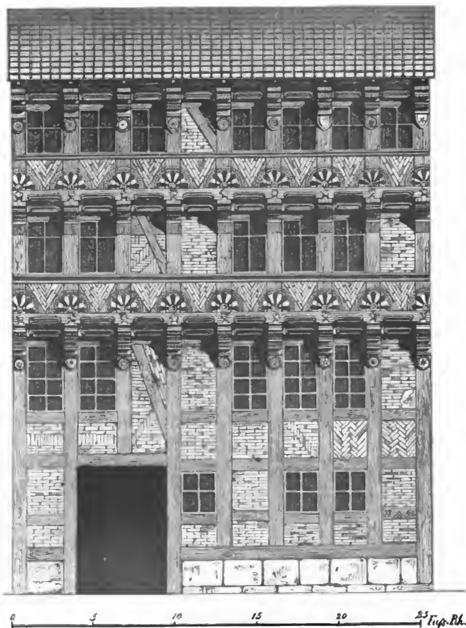
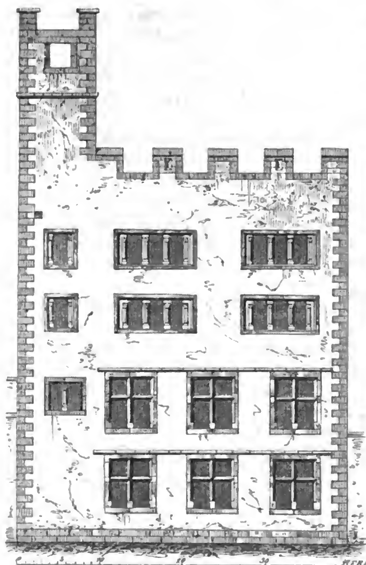


Fig. 96.

naturgemässe, naturwidrige, Die Anordnung kann naturgemäss oder auch naturwidrig sein. Naturgemäss ist das Schwere unten, das Leichte oben; denn der Träger muss stärker sein, als die Last. Es ist somit naturwidrig, im Erdgeschoss leichte, verzierte Massen und Bauformen anzuwenden und in der Höhe mit schweren, schwerfälligen zu schliessen. So ist Fig. 100, das Baptisterium von Florenz, nicht ganz frei von diesem Missverhältniss, da die obere schwere


Fig. 97.

Mauermasse mit der kolossalen Rosette auf die leichte Galerie und die zierlichen Thüren darunter mit zu grosser Gewalt drücken.

Eine Anordnung ist m a n g e l h a f t, wenn der Architekt aus Nachlässigkeit oder Noth zu Unregelmässigkeiten sich verleiten liess, wenn Säulen- oder Pfeiler-Zwischenweiten nebeneinander verschieden ausfallen, wenn ein Fenster oder eine Thüre an der ihnen bestimmten Stelle nicht vollkommen Platz hat. **mangelhafte,**

Die Verwendung von Zierathen und ihr Verhältniss zu den Bautheilen ist eine der Hauptaufgaben der Composition. Sie ist streng r e g e l r e c h t, wenn sie den Gegensatz von constructiven Theilen (Pfeilern, Pilastern, Säulen, Architraven, Archivolten etc.), ohne welche das Gebäude zusammenfallen würde, und den weniger wesentlichen Theilen, den Füllungen, Friesen, Gesimsen etc. sichtlich hervorhebt; wenn sie einestheils solche con- **regelrechte,**


Fig. 98.


Fig. 99.

structive Theile nicht als blosses Ornament verwendet, wie z. B. am Sonnentempel von Palmyra (Fig. 101) geschehen, wo die Wände mit allerhand Säulenstellungen bedeckt sind; und wenn sie anderntheils sich mit dem Ornament möglichst auf die nichtconstructiven Theile beschränkt. Zuweilen werden Bauformen und Ornamente willkürlich verwendet, umgekehrte Capitäle zu Fussgestellen, umgekehrte Consolen zu Thurmspitzen, Stirnziegel (d. i. die aufgestülpte, mit Palmetten verzierte, unterste Reihe der Dachplatten am griechischen Dach, womit eine Art Blätterkrone für das Hauptgesims gebildet wurde), ohne Zusammenhang mit der Bedachung als Gesimsbekrönung unter der Attike.

Willkürliche Anordnung.



Fig. 100.

Zur Anordnung gehört, das Verhältniss zu bestimmen, in welchem das Ornament zu den Bautheilen stehen soll. Diess gilt namentlich von den angebrachten Bildnereien. Wir begegnen hier einem entschiedenen Gegensatz der antiken und der mittelalterlichen Kunst: dort vorherrschend grosse, hier vorherrschend kleine Figuren. In der antiken Kunst richtete sich die Grösse der Figuren nach der Kraft, die sie zu tragen aufgewendet wurde. Gebäude im ionischen und korinthischen Styl verlangten für ihre Giebelfelder leichtere Figuren, womöglich nur Reliefs, während der mächtige dorische Styl schwere Gestalten forderte und erhielt. Kleine Figuren in einem dorischen Giebelfeld, wie an den Propyläen zu München, machen den Eindruck einer unnützen Anstrengung der Architektur.

Verhältnissmässig.

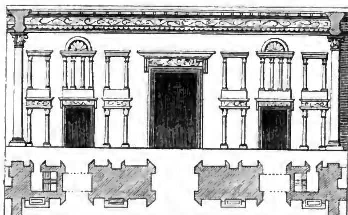


Fig. 101.

Die Bauformen des Mittelalters sind, im Vergleich mit den antiken, leicht; ihre Säulen sind kurz und dünn, ihre Giebelfelder nur klein. Wenn hier grosse Figuren an und für sich unpassend sein würden, so wirkte noch ein anderer Umstand auf die Wahl kleiner Mässe ein. Unbewusst nimmt das Auge für die Gestalt, die es sieht, die natürliche Grösse an. In Folge davon würden grosse Figuren an einem gothischen Portal, oder in Gewölbzwickeln, die ohnehin nicht grossen Räume viel kleiner erscheinen lassen, als sie sind, während kleine Figuren ihnen für die Vorstellung eine die Wirklichkeit überbietende Ausdehnung geben und damit

den von der Architektur beabsichtigten Eindruck unterstützen. Desshalb schwächen die riesenmässigen Sculpturen in der Peterskirche zu Rom den Eindruck, den die kolossale Ausdehnung der Architektur ohne sie nothwendig machen müsste. Werden wir aber hier nur auf Kunst- und Missgriffe aufmerksam, so treffen wir anderwärts auf völlig widersinnige Anordnungen, wie z. B. bei S. Agostino in Rom (Fig. 102),

Wider-
sinnig,

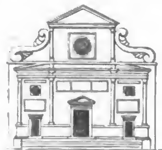


Fig. 102.

wo ein Ornament, eine s. g. Schnecke, zum gewichtigen Bautheil gemacht und derart ins Kolossale gezogen ist, dass Säulen und Giebel, Thüren und Fenster und was sonst zur Construction gehört, wie flatterhaftes Spielwerk daneben verschwinden.

Tragsteine oder Consolen unter einem Balcon oder vorspringenden Erker müssen gross und dürfen sehr gross sein; sie in gleicher Grösse unter einem Dachgesims anzubringen, wo sie fast nichts zu tragen haben, ist vernunftwidrig.

Fenster sind Licht- und Luft-Zugänge für das Gebäude; Halbsäulen und Strebepfeiler sind Wider-

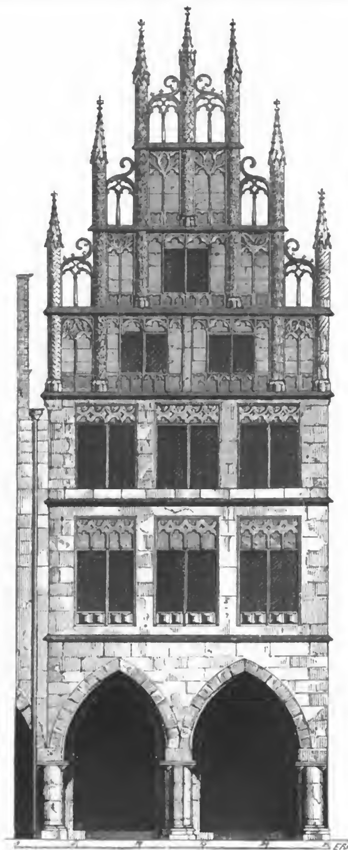


Fig. 103.

lager gegen Gewölbschub und können spitze Ausläufer (Fialen) haben; Fenster aber in die Luft gebaut und Halbsäulen mit Fialen als Verheimlichung einer Dachform, sind, wie bei Fig. 103, einem Haus in Münster, eine Lug- und Trug-Composition und wenigstens nicht wahr.

lügenhaft.

Wohl sind noch viele Beziehungen denkbar, die bei architektonischen Compositionen zur Sprache kommen. Doch werden die genannten hinreichen, um aufmerksam zu machen, worauf es bei dem Aufbau eines Gebäudes vornehmlich ankommt, was den Gesammteindruck einer architektonischen Composition bestimmt.

In der

Bildnerei und Malerei

ist die Anordnung für die Gesammtwirkung des Werks von der grössten Bedeutung und die höhere Meisterschaft des Künstlers bewährt sich in der klaren Erkenntniss der Gesetze der Composition und der Freiheit, mit der er sich innerhalb derselben bewegt.

Die architektonischen Gesetze der Anordnung sind auch mässgebend für Bildnerei und Malerei, nur gestatten sie, mit Rücksicht auf die beweglichen Gegenstände ihrer Darstellung, einen grössern Spielraum. Das erste Erforderniss ist demnach, dass eine Gestalt, die nicht etwa eine fallende oder schwebende vorstellen soll, einen festen Stand haben, den Schwerpunkt halten muss (was bei der menschlichen Gestalt erreicht ist, sobald die Mitte von der Sohle des Standbeines senkrecht unter der Halsgrube steht). Auch der Schein einer haltungslosen Stellung muss vermieden werden und darum tritt zum Gesetz vom Schwerpunkt sogleich das vom Gleichgewicht, das Gesetz der Symmetrie. Tritt dasselbe auf einer niedern Stufe der Kunstbildung in aller Strenge auf, wie bei den alten Aegyptern (Fig. 104), wo der Kopf sich nicht aus der Mitte rührt, wo Arm und Bein der rechten Seite denen der linken dieselbe oder fast dieselbe Richtung und Bewegung vorschreiben, so wird es bei allmählich freierer Entwickelung doch stets im Auge behalten und die Kunst auf der Höhe ihrer Vollendung sorgt dafür, dass bei scheinbar gänzlicher Aufhebung der Symmetrie nicht durch die Bewegung der Glieder einer Figur das Uebergewicht auf die eine oder die andere Seite falle, wie z. B. bei der Tänzerin Fig. 105, bei der jedes Glied sich selbständig bewegt, das Gleichgewicht aber nicht verletzt ist.

Schwerpunkt.

Gleichgewicht.

Symmetrie.

Das Gesetz, das für die Anordnung einer einzelnen Figur gilt, erstreckt seine Wirksamkeit auch auf einzelne Gruppen und grössere Compositionen; denn eine auch nur scheinbare Verletzung des Gleichgewichts würde das Auge beunruhigen und damit den Eindruck des Kunstwerks schwächen. Bei streng symmetrischer Anordnung einer Gruppe sind nicht nur der Zahl, sondern selbst der Bewegung nach die Figuren zu beiden Seiten einer ausgesprochenen Mitte sich gleich, wie wir diess häufig an altchristlichen Sarkophagen und Mosaiken sehen, wo die Anbetenden rechts und links vom Lamm oder dem Bildniss Christi die Arme auf die gleiche Weise betend erheben. Aber selbst innerhalb dieser strengen Grenzen kann die Kunst noch hohe

und höchste Ziele erreichen, wie in der antiken Gruppe der Grazien Fig. 106, in welcher die beiden Aussenstehenden fast die gleichen Linien bilden und auch die mittlere eine nahebei symmetrische Armbewegung macht, ohne dass das Ganze im mindesten gezwungen erscheint.

Wo sich Bildnerei und Malerei unmittelbar an die Architektur anschliessen, also namentlich bei der Verzierung von Giebelfeldern, so wie bei Ausfüllung anderer architektonischer Abtheilungen und Einrahmungen müssen sie sich einer möglichst strengen Symmetrie befleissigen. Wir sehen desshalb in den Giebelfeldern des Parthenon, wie in denen der Walhalla und selbst des Münchner Hoftheaters jeder Gestalt auf der einen Seite des Dreiecks eine andere auf der andern Seite in Stellung und Bewegung möglichst entsprechen und würden es übel empfinden, wenn hier eine auffallende Abweichung in der Zahl, Grösse und Haltung stattfände.



Fig. 104.



Fig. 105.

Aber auch, wo die Architektur nicht diese symmetrische Anordnung verlangt, wird sie von der höhern Kunst stets beachtet, wenn auch natürlich nicht in der ursprünglichen Strenge, und es ist Sache des feinen Kunstgefühls, das Gleichgewicht der Massen oder Gruppen in einer Weise zu-Stande zu bringen, dass der Beschauer auf die Absicht gar nicht hingeleitet wird,

und das Gesetz erst spüren würde, wenn es verletzt wäre. Es ist auffallend, dass dieses Gesetz, das die antike Plastik fast ohne Ausnahme, wenn auch mit Freiheit, doch mit Gewissenhaftigkeit handhabt, von der antiken Malerei fast unbeachtet gelassen wird. Wenigstens geben die Wandgemälde von Herculanum und Pompeji nur wenige Anhaltpunkte für die Annahme, dass sich ihre Urheber durch dasselbe bei ihren Compositionen haben bestimmen lassen. Als den vollendetsten Meister im Aufbau eines Bildes nach den Gesetzen gleichmässiger Vertheilung der Gruppen haben wir Rafael zu bewundern, bei dessen grossen Wandgemälden im Vatican, oder bei den Cartons

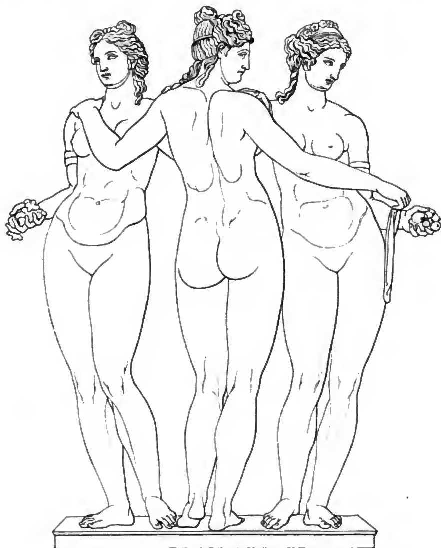


Fig. 106.

zur Apostelgeschichte die ordnende Hand des Künstlers gar nicht gefühlt wird und die Gestalten alle ihre Stelle sich selbst gewählt zu haben scheinen. Und selbst da, wo eine strengere Symmetrie unerlässlich war, bei den Altargemälden, die mit der Feierlichkeit der Altarceremonien und den festen vorgeschriebenen Formen des Ritus übereinstimmen müssen, hat er durch leichte Abwechslung in Stellung und Bewegung der Figuren, wie z. B. bei der Sixtinischen Madonna, alle Starrheit des Gesetzes gehoben und nur seine

wohlthuende Wirkung bewahrt, ja man kann sagen, sich dienstbar gemacht. Wie nachtheilig an dieser Stelle die Verletzung der Symmetrie wirke, sieht man an vielen Gemälden der spätern Venetianer und Niederländer, deren ältere Meister sich häufig zu ängstlich an ihre Vorschriften hielten.

Die zweite Beziehung, nach welcher wir eine Composition, noch ganz ohne Rücksicht auf ihren Inhalt zu betrachten haben, ist in die Frage gefasst, ob die horizontale oder die durch die Pyramidalform vertretene aufstrebende Richtung in der Bildung der Gruppen, wie des Ganzen mâssgebend gewesen? Horizontal. Pyramidal.

Abgesehen von der durch die Architektur vorgeschriebenen Weise der Anordnung, nach welcher die Figuren eines Giebelfeldes pyramidal, diejenigen eines Frieses horizontal angeordnet sein müssen, vermissen wir in den Werken des Alterthums ein bestimmt ausgesprochenes Gefühl für die eine, oder die andere Form. In den Wandgemälden von Pompeji ist zuweilen ein Anlauf genommen zur Pyramidalform, aber der Vergleich mit vielen andern Gemälden daneben zeigt, dass er unbewusst und ungewollt genommen worden.



Fig. 107.

In der mittelalterlichen Kunst entwickelt sich der Sinn für die Pyramidalform der Gruppen sehr langsam; die ältere Sculptur des Nichola Pisano, des Andrea Pisano u. A. kennt sie fast noch gar nicht, Ghiberti nimmt keine Rücksicht auf sie und die florentinische Malerei des 15. Jahrhunderts spricht sich in den Werken des Masaccio, Ghirlandajo u. A. mit grösster Entschiedenheit für den Vorzug einer horizontalen Anordnung aus. Die Pyramidalform tritt anfangs mit derselben Strenge und Starrheit auf, wie die Symmetrie, in der Weise wie etwa Fig. 107, aus einem altschlesischen Gemälde genommen, uns sehen lässt. Selbst der Genius Rafaels fand erst nach und nach die

Mittel zur mildernden Beobachtung des Gesetzes, während er in frühen Werken, z. B. der heiligen Familie aus dem Hause Ancajani in der Pinakothek



Fig. 108.

zu München die Pyramidalform auf das strengste einhält. Aber gerade diese anfänglich strenge Befolgung des Gesetzes befähigte ihn später, dem in seiner

vollwichtigen Bedeutung erkannten Gesetz eine solche Dehnbarkeit zu geben, dass seine Wirkung auf Erhebung des Blicks ungeschmälert blieb und doch unbeabsichtigt und wie von selbst entstanden erscheint. Ihm gelang es auf diesem Wege, Gruppen zu bilden, wie z. B. Fig. 108 aus der Schule von Athen, die im Ganzen pyramidal gebildet, immer wieder in kleinere Pyramidalgruppen sich auflösen lässt, bis selbst jede einzelne Figur dieser allgemeinen Form sich fügt.

Wollen wir uns Rechenschaft geben über den Werth, den wir dieser Form der Gruppierung beilegen, so werden wir auf den Anfang unserer Betrachtungen zurückgewiesen, wo wir die Aufgabe, die drei Grundrichtungen der Breite, Tiefe und Höhe auf das einfachste in der Pyramide gelöst sahen. Und so hat auch die neuere Kunst mit Entschiedenheit den Pyramidalaufbau fest im Auge behalten, und Thorwaldsen hat selbst bei dem Alexanderzug, für welchen durch den Fries, den er schmückt, die Horizontale vorgeschrieben war, in der Einzelgruppierung das Recht der Pyramidalform zu wahren gewusst. Nur wo man in jedem höhern Kunstgesetz eine Schranke für die freie Thätigkeit erblickt, oder einen Widerspruch gegen die unbedingte Natürlichkeit, legt man auch auf das einer schönen Gruppierung kein Gewicht und lässt den Zufall walten.

Inzwischen darf nicht verkannt werden, dass diese Gesetze mit der Vollkraft ihrer Bedeutung vornehmlich an die Werke einer höhern poetischen, historischen Auffassung sich richten. Jemehr dagegen ein Bild dem unmittelbaren Leben, der uns umgebenden Wirklichkeit sich nähert, desto unabhängiger stellt es sich von den Gesetzen, die ja auch nicht das Leben und die Wirklichkeit zu ordnen haben; desto mehr wird es namentlich eine streng symmetrische Anordnung vermeiden, bis diese in der Genre- und Landschaftsmalerei ganz verschwindet und nur noch durch ein ungefähres Gleichgewicht der Theile, die neben, über und hinter einander Massen bilden, ersetzt wird; während die Pyramidalform, der wir in der Landschaft wie in der zufälligen Gruppierung von Menschen überall ungesucht begegnen, mit Geschick in allen Gattungen der Malerei und Bildnerei angewendet werden kann.

Es ist Sache des künstlerischen Geschmacks, die Grenzen zu finden, wie weit der Künstler sich vom eigentlichen Gesetz entfernen darf; und wie es geschmacklos sein würde, ein Genrebild nach dem Muster eines Altarbildes anzuordnen, und gesucht, wenn man die Gesetze, oder die Absicht sie zu umgehen zu deutlich wahrnähme, so wird eine Anordnung geschmackvoll sein, wenn sie natürlich und zufällig erscheint und doch mit Besonnenheit und Achtung und Beachtung der Gesetze gewählt ist. geschmacklos, gesucht, geschmackvoll,

Eine dritte, sehr nachdrückliche Anforderung, die man an die Composition einer Figur oder einer Verbindung von Figuren, wenn sie genügen soll, stellen muss, ist: dass sie sich in ihrem äussern Umriss lebendig und deutlich profiliere, dass sie — wie man sagt — eine gute Silhouette mache. Knäuelhaft ohne Ausladung gebildete Gruppen sind widerlich; profiliert,

steckt der Kopf einer Figur unter den Schultern, löst sich weder Arm noch Bein, ist eine Figur bei einer Gruppe vom äussern Umriss ganz abgeschnitten, so fehlt es an der Silhouette, die Figur, die Gruppe profiliert sich schlecht (Fig. 85). Freilich kann hier auch einmal des Guten zu viel geschehen, und an der Stelle, wo durch eine möglichst einfache Profilierung Ruhe, Ernst, Feierlichkeit auszusprechen wäre, durch zu grosse Lebendigkeit der Linien die Wirkung verfehlt werden.

Schönheit der Linie.



Fig. 109.

Hiemit hängt wesentlich die Schönheit der Linie zusammen, die zu den Bedingungen einer vollkommenen Anordnung gehört. Ist die Schönheit überhaupt schwer, wo nicht unmöglich anschaulich zu erklären, so ist es natürlich die Schönheit der Linie nicht minder. Wir können nur sagen, dass Eintönigkeit und Widerstreit gleicherweis vermieden sein müssen, dass bei aller Mannichfaltigkeit eine leichte Verbindung und Uebereinstimmung herrschen soll, dass nicht die strengen Richtungen des Lineals und Winkelmåsses, aber ebenso wenig die unruhigen Flammen- und Wellenlinien den Weg vorzeichnen dürfen. Höchst unangenehm sind Parallellinien oder offenbare Kreuzungen, wie etwa in Fig. 109, wo der rechte Vorderam senkrecht über dem untern rechten Bein steht, und der linke Vorderarm derart ans Knie rührt, dass drei Schenkel eines Kreuzes entstehen.

Es ist auffallend, dass die antike Bildnerei und Malerei, die für symmetrische und pyramidale Gruppierung wenig Vorliebe zeigen, dafür in der Schönheit der Linie das feinste Gefühl entfalten. Es gibt wohl keine Statue noch Statuengruppe aus dem Alterthum, wo diese Schönheit vermisst würde, und selbst die untergeordneten Wandmalereien zu Pompeji zeichnen sich gleich den vortrefflichsten daselbst durch ein hohes Feingefühl für den Fluss und die Harmonie der Umrisse aus. In Fig. 110 gebe ich ein Beispiel aus der antiken Plastik, aus welchem man sieht, mit wie reinem Schönheitsinn die Mannichfaltigkeit und selbst der Gegensatz der Bewegungen des Körpers in harmonischen Fluss gebracht sind und in den gefälligsten, gleichsam wohllautendsten Linien sich aussprechen.

Benutzung des Raumes.

Die Anordnung hat es ferner mit der Benutzung des gewählten oder gegebenen Raumes zu thun. Ist der gegebene Raum sehr absonderlich, wie bei Cornelius Weltenschöpfung in der Ludwigskirche (ein Stück Tonnengewölbe mit zwei Gewölbkappen), so ist es kein Wunder, wenn die Anordnung gezwungen erscheint. Grosse Geschicklichkeit beweist Rafael in der Benutzung selbst sehr unbequemer Räume; wie denn z. B. die Sibyl-

len in der Kirche Madonna della Pace in Rom so natürlich den Platz ausfüllen, als wäre der Rahmen erst nachdem sie sassen um sie gezogen worden.

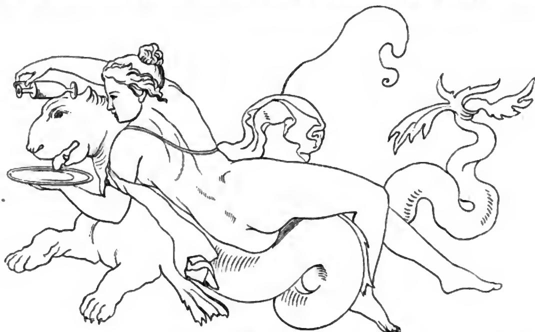


Fig. 110.

Lässt der Künstler zuviel freien Raum zwischen den Figuren, so erscheint seine Composition leer; häuft er zuviel Figuren auf und nebeneinander, dass sie sich nicht rühren können, so ist sie überladen, oder zu gedrängt. Verschwenderisch geht der Künstler mit dem Raum um, wenn er nur die Hälfte desselben, oder nur etwas darüber, auf den eigentlichen Gegenstand verwendet, die andere — obere — Hälfte mit Landschaft oder Architektur ausfüllt, wie etwa Holbein bei dem »Brunnen des Lebens« in Lissabon, einem Gemälde, auf dessen unterer Hälfte heilige Frauen um einen Brunnen und um den Thron der Jungfrau versammelt sind, dessen obere Hälfte von einem mächtigen Triumphbogen eingenommen ist. Zu knapp nennen wir eine Composition, wenn die Gestalten überall, rechts und links, oben und unten, bis an den Rand reichen, wie z. B. bei dem Untergang Trojas von Cornelius in der Glyptothek zu München. Rafael trifft auch in dieser Beziehung überall das rechte Måss, so dass seine Gestalten sich mit Leichtigkeit in dem angewiesenen Raum bewegen und Luft schöpfen können, ohne dass sie Gefahr laufen in demselben zu verschwinden.

leer, überladen, knapp,

Die gehörige Benutzung des Raumes hängt wesentlich mit dem Gesetz der Symmetrie oder des Gleichgewichts zusammen. Es kann nun oft durch ein Nebenwerk, eine Waffe, ein fliegendes Gewand etc. eine das Gleichgewicht störende Lücke ausgefüllt werden; aber fehlerhaft ist die Composition, wenn einem solchen Nothbehelf eine grosse Ausdehnung gegeben wird, wenn etwa durch Teppiche und Vorhänge, durch Tische und Stühle, Fahnen, und musikalische und Mord-Instrumente, Felsblöcke und Baumstämme und dergl. mehr eine Ausgleichung mit menschlichen Gruppen bewerkstelligt werden soll.

Fehlerhaft ist gleichfalls eine Raumeintheilung, wenn die Basis der Composition nicht parallel läuft mit dem Rahmen unter ihr und etwa eine Diagonale bildet, durch welche an der einen Seite des Vordergrundes ein dreieckiger leerer Raum entsteht. Nicht minder ungeschickt ist es, wenn ein ganzes Gemälde durch eine Diagonale derart getheilt ist, dass die eine Hälfte den Vordergrund, die andere den Hintergrund einnimmt, wie Kaulbach's Homer.

klar, Die Anordnung muss klar sein; und zwar je grösser an Umfang ein Werk der Bildnerei oder Malerei ist, um so leserlicher verlangt man es. Zur Klarheit einer Statue oder Statuengruppe gehört, dass Handlung, Haltung und Bewegung wo möglich von allen Seiten deutlich zu erkennen sind, vornehmlich, dass die ausdruckvollsten Theile, Kopf, Arme und Beine nicht gelegentlich so verdeckt sind, dass die Absicht des Kunstwerks nicht mehr zu erkennen ist. So ist es ein Mangel an der Amazonengruppe in Berlin, dass man die drei Köpfe der Amazone, des Pferdes und des Panthers von keiner Seite zugleich sehen kann. Zur Klarheit gehört ferner, dass sich die Hauptfiguren von den Nebenfiguren deutlich unterscheiden. Es thut darum nicht gut, wenn bei historischen Gemälden, z. B. bei denen des Palma giovine, Paris Bordone und andern spätern Venetianern die eigentliche Handlung im Hintergrund vor sich geht, der Vordergrund aber von Statisten eingenommen ist.

Unklar ist die Anordnung, wenn man vor lauter Einzelnheiten kein Ganzes sieht, wenn bezeichnende Linien unterbrochen, oder Formen ver-



Fig. 111.

schoben, ausdrucksvolle Gliedmâssen, z. B. die zeigende, schlagende Hand, das Standbein etc. verdeckt oder unterbrochen sind, wenn Hände oder andere Gliedmâssen so angeordnet sind, dass man ungewiss ist, wem sie angehören

unklar, und was sie wollen. Als eines der schlagendsten Beispiele einer unklaren Anordnung kann Fig. 111 gelten, eine Engelsgruppe aus der berühmten »Nacht« von Correggio, bei der es Mühe kostet, zu den einzelnen Gliedmâs-

sen die dazu gehörenden Körper zu finden; wesshalb des Künstlers Zeitgenossen diese Gruppe ein »Froschragout« genannt haben.

Wenn man von einer malerischen Anordnung in der Bildnerei, und von einer reliefartigen in der Malerei spricht, so wird damit auf den Unterschied zwischen Bildnerei und Malerei hingewiesen, der bei ihren Compositionen auf flachem Grunde hervortritt. Wenn die Malerei für ihre Compositionen die Pyramidalform wählt, so denkt sie dabei nicht nur an einen Aufbau in die Höhe, sondern will ihren Gruppen auch einen Umfang sichern, eine Abrundung und Ausdehnung in die Tiefe, was ihr mit Hülfe der Linear- und der Luftperspective gelingt. Da diese beiden Beistände dem Relief abgehen, so muss dieses von Rechts wegen auf die malerische Weise der Anordnung mit Vorgrund, Mittelgrund, Hintergrund verzichten. Will die Bildnerei sich nicht dazu verstehen, will sie durchaus auch malerisch componieren, wie Ghiberti an den berühmten Thüren des Baptisteriums von Florenz, so muss sie zu allerhand Nothbehelf greifen, zu Abflachung und Verkleinerung der weiter zurück stehenden Figuren, zu verkürzten Architekturlinien und dergl. mehr, was alles, wie sich deutlich zeigt, nur sehr unvollkommene Ergebnisse liefert und keine Täuschung hervorbringt. **male-risch, reliefar-tig,**

Dagegen ist die Malerei mit der reliefartigen Anordnung besser daran; denn indem sie auf eine scheinbare Vertiefung, oder Entfernung der dargestellten Gegenstände und Gestalten verzichtet, sich nur auf den Vordergrund beschränkt oder sie auf einem einfachen, gleichfarbigen Grunde erscheinen lässt, geht sie, weit entfernt ihre Grenzen zu überschreiten, nur nicht bis an dieselben, bleibt also noch immer auf ihrem Gebiet. Diese Art reliefartiger Anordnung von Malereien eignen sich besonders für Wand- und Deckenbilder, da sie, ohne Vertiefung und Beiwerk, mehr — gleich architektonischer Verzierung — den Eindruck der Leichtigkeit machen.

Soll ich von den verschiedenen andern Weisen der Anordnung noch an eine erinnern, so ist es die künstliche oder gezwungene. Einen Bildhauer kann die Form seines Marmorblocks oder Holzstockes eine Composition aufdringen; ja es kann vorkommen, dass er sich damit nach der Form eines Geräthes und dergl. richten muss, dass er z. B. die Himmelfahrt Mariä auf einen elfenbeinernen Bischofstab schnitzen soll. In diesen und ähnlichen Fällen wird die äussere Nothwendigkeit das Künstliche und Gesuchte der Anordnung entschuldigen, die Ausführung möglicher Weise zur Bewunderung reizen; wenn aber Rubens den Einfall hat und ausführt, auf der Leinwand eines Altar-Oelgemäldes die Himmelfahrt Mariä, oder den Sturz des Lucifer in die Form eines Bischofsstabs zu bringen, so fehlt es dieser Künstlichkeit an jeder künstlerischen Rechtfertigung, wenn auch damit eine Anspielung auf den erzbischöflichen Besteller des Bildes gemacht sein sollte. **künst-lich,**

Proportionen.

Die Verhältnisse (Proportionen) sind die Grössenunterschiede der einzelnen Theile eines Körpers oder Kunstwerks unter einander und mit dem Ganzen. Denn wenn es sich als nothwendig herausstellt, dass für gewisse Theile im Organismus ein Gleichmâss (Symmetrie) bestehe, so tritt daneben die Verschiedenheit der Theile mit gleicher Bestimmtheit auf und damit zugleich das Verlangen nach einer Mâssbestimmung über diese Verschiedenheiten.

Die hohe Bedeutung dieser Mâssbestimmungen für die Werke der Kunst ist im Allgemeinen (im Abschnitt über die Grundmerkmale) bereits dargethan worden. Wenn nun auch in den meisten Fällen das dem Genius inwohnende Gefühl, der künstlerische Instinkt, die Entscheidung über die Mâssverhältnisse trifft, so ist damit doch die Frage nach den Entscheidungsgründen nicht beseitigt, und das Verlangen nach bestimmten Gesetzen wenigstens für diejenigen gerechtfertigt, welche sich jenes zuverlässigen Instinktes nicht zu rühmen haben, mehr aber noch für Jene, welche sich über den Eindruck eines Kunstwerks (oder eines Gegenstandes der Natur) — er sei nun befriedigend, oder das Gegentheil — Rechenschaft geben wollen. Desshalb haben sich auch von jeher Wissenschaft und Kunst zur Aufgabe gestellt, feste Regeln für die Proportionen aufzufinden. Bei den Griechen haben sich Platon und Aristoteles eingehend mit der Frage befasst, vornehmlich aber der Bildhauer Polyclet, der die Ergebnisse seiner Studien in Statuen praktisch verkörperte, welche geradezu Gesetzeskraft erlangten. Unter den Römern ist vornehmlich Vitruvius zu nennen, der sich angelegentlich mit der Proportionslehre beschäftigt; unter den spätern Italienern verdienen die Bemühungen Leonardo's und Buonarrotti's besondere Beachtung, unter den Deutschen A. Dürer. Vielfältig haben auch Franzosen, Engländer und Holländer dieses Thema bearbeitet und in Deutschland von den Neuern u. A. Winckelmann, Preisser, G. Schadow, Carus.[1] Wie verschieden auch die Wege sind, auf denen diese und viele

Geschichtliches.

[1] Eine Uebersicht über die hier in Betracht kommende Literatur s. bei Zeising a. a. O. p. 11 ff.

andere Philosophen, Künstler und Kunstgelehrte das Ziel zu erreichen gesucht, darin kommen doch die meisten überein, dass sie nicht ein allgemeines Proportionalgesetz, sondern vorzugsweis eines für die Menschengestalt gesucht haben. Zeising's Untersuchungen erstrecken sich über das ganze Kunstgebiet, ja über dasselbe hinaus; statt einer willkürlich gewählten Mässeinheit (Modus), z. B. Kopflängen, wonach die Grösse der einzelnen Theile (in ganzen oder in Bruch-Zahlen) bestimmt wird, stellt er ein mathematisches, ebensowohl arithmetisch als geometrisch zu fassendes, Grundgesetz auf und zieht daraus Folgerungen, welche auf die überraschendste Weise an den bedeutendsten Werken der alten Kunst sich bewahrheiten; ein Umstand, der mich bestimmt, hier besonders darauf hinzuweisen.

Zunächst wollen wir uns erinnern, welche Bedeutung die Lehre von den Proportionen für die Kunst habe. Wir wissen, dass die Schönheit eines Gegenstandes wesentlich bedingt ist durch die Uebereinstimmung der Verhältnisse. Diess setzt Gegensätze voraus; denn das Gleiche ist nicht übereinstimmend (harmonisch), sondern eintönig (monoton); unausgeglichene Gegensätze aber sind widerstreitend (disharmonisch). Schön ist das Harmonische; das Disharmonische ist hässlich; das Monotone gleichgültig! Darin liegt die sehr einleuchtende Bedeutung richtiger Proportionen für die Kunst. Wir betrachten sie zunächst in Bezug auf die Werth d. Proportionen.

Baukunst.

Die einfachsten Verhältnisse sind die der Grundrichtungen, der Breite (Länge) zur Höhe. Der blosse Augenschein lehrt uns, dass die Anwendung von ganz gleichen Verhältnissen, also vom gleichseitigen Dreieck, oder vom Quadrat (und Würfel) ein Gebäude oder einen Bautheil völlig reizlos lässt, während entschiedene Gegensätze zu Gestaltungen führen, die entweder anziehen oder abstossen. Einige Beispiele mögen zur Erläuterung dienen! Beispiele. Fig. 112, No. 1 ist ein Fensterrahmen von vier gleichen Seiten, durch ein Kreuz in vier gleiche Theile getheilt. Wir brauchen uns denselben noch nicht einmal vervielfältigt vorzustellen, um seine Langweiligkeit zu empfinden. Besser wirkt unbedenklich das Fenster No. 2, dessen Höhe zur

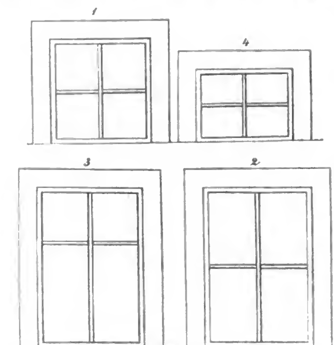


Fig. 112.

Breite einen entschiedenen Gegensatz bildet, der aber durch die Eintheilung des Fensters in vier gleiche Theile wieder an Kraft verliert. Darum wird



Fig. 113.



Fig. 114.

das Fenster No. 3 den befriedigendsten Eindruck machen, weil an ihm Höhe und Breite sowohl im Ganzen als im Einzelnen sich gegensätzlich zu

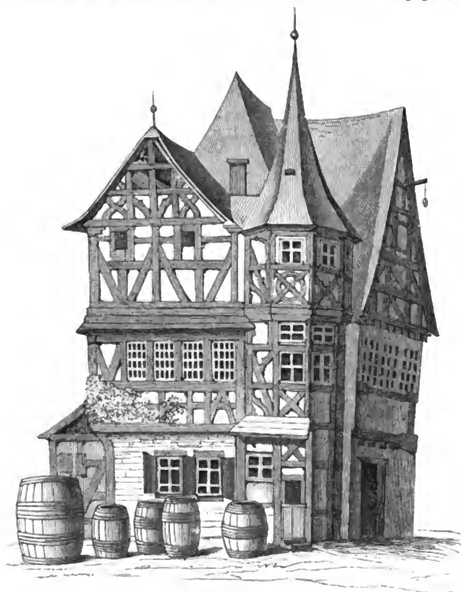


Fig. 115.

einander verhalten. Es muss aber noch etwas anderes dabei mitwirken, als der blosse Gegensatz; denn den sehen mir auch in No. 4, einem Fenster, das wir hässlich nennen müssen. Die Gegensätze müssen demnach in einem Verhältniss zu einander stehen, das dem Gefühl nicht widerstreitet.

Dieselben Erscheinungen wiederholen sich, wo Dreiecke und Würfel die Wirknng hervorzubringen haben. Das Wohnhaus, Fig. 113, ist in Form eines gleichseitigen Würfels aufgebaut mit einem gleichseitigen Dreieck-Giebel. Wären auch die Fenster noch quadratisch, so würde es dem Ideal der Gleichgültigkeit entsprechen, während das Bauernhaus Fig. 114 mit seinem breiten Giebel durch den friedlichen Gegensatz von Höhe und Breite einen wohlthuenden Eindruck macht; und das Bürgerhaus einer alten deutschen Reichsstadt (Fig. 115) mit seinen spitzen Giebeln und Erkern ganz malerisch wirkt. Denn hier begegnen wir überall in allen Richtungen der Höhe und Breite, wie in den Abtheilungen lebhaften Gegensätzen, die aber alle gut zusammen stimmen.

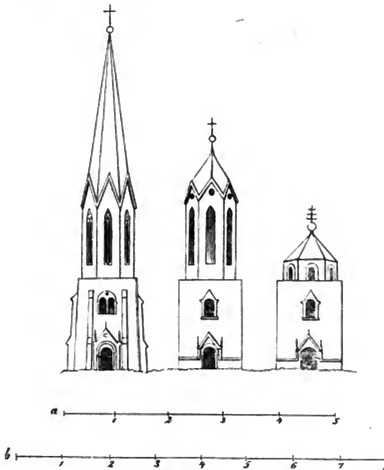


Fig. 116.

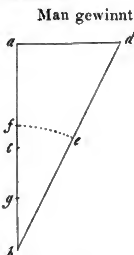
Ebendesshalb wird uns von den drei Thürmen Fig. 116 der erste am meisten zusagen. Zwar sind Erdgeschoss und erstes Stockwerk von ziemlich gleicher Höhe; allein abgerechnet, dass das Erdgeschoss durch seine Strebepfeiler eine Verstärkung seiner Breite und damit eine (scheinbare) Verminderung seiner Höhe erhalten, bildet auch das obere Stockwerk in Verbindung

mit der Thurmspitze einen Gesammtgegensatz gegen den Unterbau, der es vor Eintönigkeit sicher stellt; wie denn die Verhältnisse der Dachpyramide selbst schon sehr stark ausgeprägte Gegensätze von Breite zu Höhe darstellen. Diess ist weit weniger bei dem zweiten Thurme der Fall, wo die gleiche Höhe der Stockwerke durch das Dach nicht hinlänglich aufgehoben wird. In klar ausgesprochenem Missverhältniss aber befindet sich der dritte Thurm, bei welchem der Oberbau ein viel zu leichtes Gegengewicht gegen den Unterbau in die Waagschaale legt.

Forschen wir nun nach dem Gesetz, dem unser Gefühl folgt bei der Werthschätzung oder Verwerfung der Gegensätze, mithin nach dem Gesetz ihrer harmonischen Ausgleichung, so werden wir bei der oben erwähnten Regel des goldenen Schnittes anlangen, nach welcher sich, in gleichweiter Entfernung von Gleichheit und Widerspruch, der kleinere Theil zum grössern verhält, wie der grössere zum Ganzen, und dass somit Verhältnisse in demselben Mâsse das Auge befriedigen, als sie dieser Regel entsprechen, oder nahe kommen, und in gleichem Mâsse beleidigen, als sie sich davon entfernen.

Der goldene Schnitt.

Man gewinnt die Theilung durch den goldenen Schnitt, wenn man eine Linie (*ab*) in zwei gleiche Theile (*ac* und *cb*) theilt; diese Grösse (eines der beiden Theile) auf eine zweite, rechtwinklich an *a* angesetzte Linie (*ad*) überträgt, und ebenso auf eine Verbindungslinie (Hypothenuse *db*), so dass auf dieser der Abschnitt *de* entsteht. Wird nun die Länge von *be* auf die Linie *ab* übertragen, so erhält man durch den Abschnitt die Theilung der Linie *ab* in zwei ungleiche Theile; und dieses ist der goldene Schnitt, bei welchem der kleinere Theil (Minor) *af* sich zu dem grössern (Major) *fb* verhält, wie dieser zum Ganzen, also $af : bf = bf : ab$.



Will man nun weiter theilen nach demselben Prinzip, so nimmt man das Mâss des Minor (*af*) und trägt es auf den Major (*fb*) über, wodurch man das Stück *fg* als Major, *gb* als Minor bekommt; und in gleicher Weise lässt sich die Theilung beliebig fortsetzen.

In Zahlen ausgedrückt nimmt sich das Fortschreiten der Proportionen so aus: $1 : 2 = 2 : 3$ (d. i. der Minor 1 zum Major 2, wie dieser zum Ganzen 3); $2 : 3 = 3 : 5$. $3 : 5 = 5 : 8$. So ist immer der Major der vorhergehenden Proportion der Minor der nächsten, deren Major durch die Summe von Major und Minor der vorhergehenden Proportion gebildet wird; also $5 : 8 = 8 : 13$; $8 : 13 = 13 : 21$ etc.

Diese arithmetischen Proportionen sind nicht ganz genau. Vielmehr ergibt sich eine, nur in einem Bruchtheil ausdrückbare Differenz. 5 als Major von 8 ist um $^{6}/_{100}$, als Minor aber von 13 um $^{2}/_{100}$ zu gross. Auf diesen Differenzen beruht ein Hauptunterschied der wirklichen Erscheinungen, sowohl in der sicht- als in der hörbaren Welt. Das Verhältniss des männlichen

Körpers und der *Durtonart* in der Musik ist = 5 : 8; das des *weiblichen* und der *Molltonart* = 3 : 5, so dass dort der Major, hier der Minor etwas bevorzugt ist.

Zeising hat gefunden, dass die ganze Gliederung der Menschengestalt, wie die Harmonie der musikalischen Accorde, die Blattstellung der Pflanzen wie die Ordnung des Planetensystems dem Gesetz des goldenen Schnittes folgen, und dass die schönsten Gebäude des Alterthumes und des Mittelalters in ihren Proportionen mit denen des goldenen Schnittes übereinstimmen.

Vergl. *Ad. Zeising* Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers aus einem bisher unerkannt gebliebenen, die ganze Natur und Kunst durchdringenden morphologischen Grundgesetze etc. Leipzig, bei R. Weigel 1854.

Halten wir nun die Mâssbestimmungen des goldenen Schnittes an unsere Beispiele, so sehen wir, dass bei dem Fenster Fig. 112, No. 3 die Breite zur

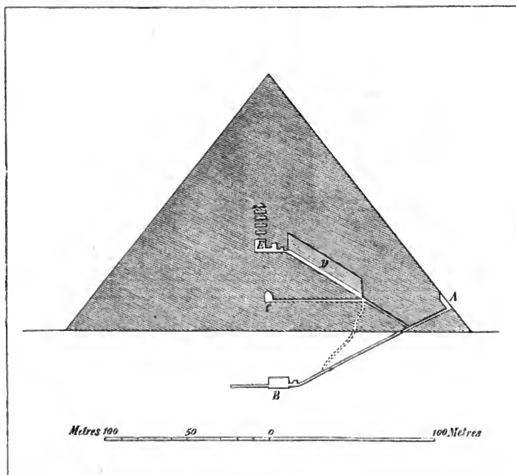


Fig. 117.

Höhe sich verhält, wie die Höhe zur Summe von beiden, oder in Zahlen ausgedrückt (nach Mâsstab *a*) 2 : 3 = 3 : 5; ferner, dass bei Fig. 113 der Unterbau sich zum Oberbau verhält (nach Mâssstab *b*) wie 2 : 2 × 3, wobei die Verdoppelung der 3 ihre Begründung findet in der Breitenverstärkung des Unterbaues. Bei Fig. 114 verhält sich die Höhe der Seitenmauern zur

Breite, wie (nach Mâssstab *a*) 2 : 3; die Höhe des Hauses bis zum Giebel zur Breite des Hauses von einem Dachende zum andern, wie (nach Mâssstab *b*) 3 : 5. Umgekehrt sehen wir die übrigen Beispiele mehr oder weniger von dieser Regel sich entfernen.

Inzwischen soll dieselbe noch andere gewichtvolle Bestätigungen finden. Fig. 117 zeigt die Pyramide von Ghizeh, jenes hervorragende Denkmal altägyptischer Baukunst, und bei ihr die Anwendung der Regel vom goldenen Schnitt, indem hier die Höhe zur Breite sich verhält, wie die Breite zur Summe von beiden.

Noch bedeutsamer wird das Gesetz für die Gliederung eines Gebäudes, wobei demnach das Verhältniss der Theile unter sich und zum Ganzen festzustellen ist. Wir wenden uns hier, dasselbe anschaulich zu machen, an ein Denkmal der alten Kunst; das von jeher als eines der vollkommensten gepriesen worden ist, an das Parthenon von Athen. Hier verhält sich

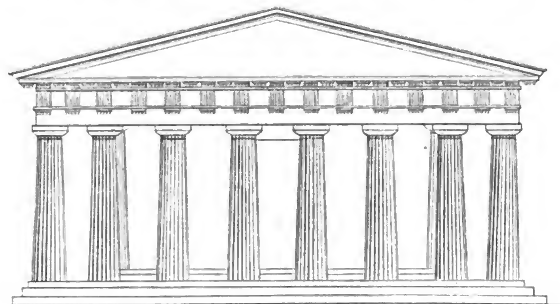


Fig. 118.

nach Fig. 118 die Höhe (von der Grundlinie der Treppe bis zur Spitze des Giebels 65′) zur Länge des Architravs (107′) genau wie diese zur Summe beider (172′). Dasselbe Verhältniss bleibt, wenn man zum Höhenmâss das Akroterion (die Giebelverzierung) hinzufügt, und für das Breitenmâss die unterste Stufe wählt.

In ebenso überraschender Weise stimmt die perpendiculare Gliederung mit dem Gesetz. Von der Höhe, nach dem goldenen Schnitt getheilt, reicht der grössere Theil genau bis zur Grundlinie des Gebälks, der kürzere von da bis zur Spitze. Unterwirft man den Obertheil wieder derselben Theilung, so fällt die Durchschnittlinie gerade mit der Grundlinie des Giebels zusammen. Nimmt man nun ferner (s. Fig. 119) mit der Höhe des Gebälks dieselbe Theilung vor, so bildet von der ganzen Höhe *au* der kleinere Theil *uo* die Höhe des Architravs, *oa* die Höhe von Fries und

Gesims; und wendet man auch hier die Theilung des goldenen Schnittes an, so fällt die Durchschnittlinie in die Höhe der Triglyphen (Rinnen); ja selber der oberste Theil folgt noch genau dem Gesetz und gibt in *ae* als dem grössern Theil vom Abschnitt *ai* die Höhe des Hauptgesimses.

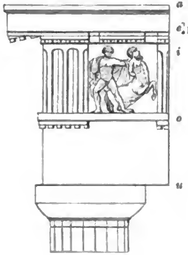
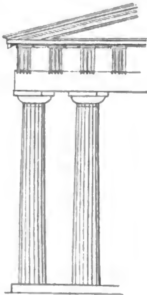


Fig. 119.

Bei diesem Beispiel ist die Uebereinstimmung mit dem Gesetz so schlagend, dass man zu der Annahme versucht sein könnte, der Architekt habe es gekannt und mit vollem Bewusstsein befolgt, wäre man nicht ebenso berechtigt, dem Gefühl des bildenden Künstlers die richtige Mássbestimmung zuzutrauen, wie dem Tonkünstler, bei welchem der Missgriff freilich mehr in die Sinne fällt.

Es kann hier nicht die Absicht sein, weitere Beispiele als Belege für die Anwendung der Regel vom goldenen Schnitt in der antiken Baukunst aufzuführen; man findet sie bei A. Zeising a. a. O. von p. 395 an; nur erwähnt sei, dass auch die ionische Anordnung des Gebälks auf überraschende Weise dem Gesetz sich fügt, während die Säulenbasis (zu ihrem sichtbaren Nachtheil) davon abweicht. Ausserdem aber sei in Fig. 120 (dem Tempel von Nemea) ein Beispiel gegeben von der Wirkung, welche eine offenbare Verletzung des Proportionalgesetzes macht, wo die Säulen viel zu schlank zu der Höhe des Gebälkes sind.


Fig. 120.

Bei den mittelalterlichen Baudenkmalen die Anwendung der Regel des goldenen Schnittes nachzuweisen, ist eine darum schwierige Aufgabe, weil grade das, wodurch die antike Baukunst sich auszeichnet, die Klarheit der Eintheilung, dem Geiste der romantischen Kunst gradezu widerspricht; und die Durchschnittlinien hier häufig die Hauptabtheilungen vermeiden und an Nebenabtheilungen haften. Nur wo, wie bei der Elisabethkirche zu Marburg (Fig. 121), die Klarheit der Verhältnisse deutlich beabsichtigt ist, tritt die Wirksamkeit der Regel vom goldenen Schnitt auch unverkennbar hervor. »Theilt man die ganze Höhe vom Fuss bis zur Spitze *am* nach dem Proportionalgesetz, so bezeichnet der kürzere Abschnitt *ae* die Höhe des Mittelbaues zwischen den Thürmen. Wird der längere Oberabschnitt abermals getheilt, so reicht sein kürzerer Unterabschnitt *el* bis zu dem Endpunkt der verticalen Linien; und theilt man weiter *el*, so kommt man ganz genau auf die Basis der Pyramide (*k*). Nimmt man die Höhe vom Boden bis zur Spitze der Strebepfeiler, die Linie *an*, so reicht ihr kürzerer Unter-

abschnitt af genau bis zum Beginn der Zweitheilung des Thurmbaues; und theilt man af, so erhält man ag, den Major, als das untere gf, den Minor, als das obere Geschoss; theilt man aber die Linie fn, so geht die Durch-

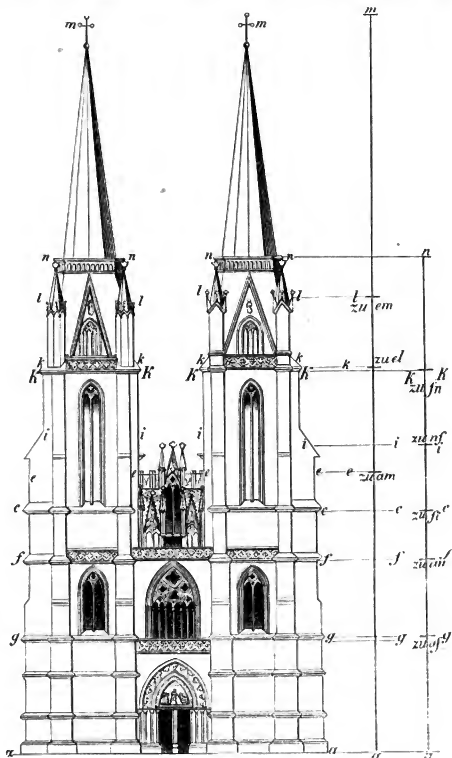


Fig. 121.

schnittlinie durch den Punkt K, wo die Pyramide beginnt. Theilt man die Linie nf, so erhält man den Theilungspunkt i, die höchste Spitze des Mittelbaues; und theilt man die Linie if, so erhält man bei c die Grenze zwischen

Major und Minor und die Grundlinie der grossen Thurmfenster«[1]. Hier sind alle Proportionen so klar und ihre Uebereinstimmung mit dem Gesetz so einleuchtend, dass es schwer wird, sie für ein Werk des Zufalls zu halten.

Hat nun aber auch die Baukunst vermittelst der richtigen Ausgleichung zwischen Gleichheit und Verschiedenheit die Mässe der Schönheit gefunden, so ist damit die volle Wirkung nicht erreicht, wie ein Blick auf einen geometrischen Aufriss selbst des schönsten Bauwerks, z. B. des Parthenons Fig. 118, zeigt. Alles unbeweglich Starre ist dem Leben wie der Kunst fremd. Sie verlangen Bewegung. Da diese bei der Baukunst nicht im Object vorgehen kann, tritt das Subject dafür ein: die perspectivische Verkürzung, die nur im Sehorgan vor sich geht, lässt alle Gegenstände anders erscheinen, als sie sind und bringt namentlich in die Proportionen die

Perspectivische Verkürzung.

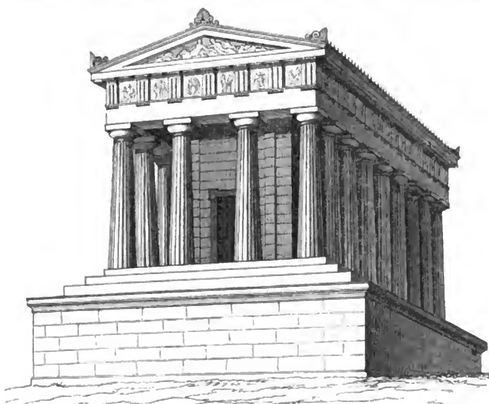


Fig. 122.

grösste Verschiedenheit und Abwechslung. Und weit entfernt, dass diess nachtheilig wirke, entwickelt vielmehr jedes Bauwerk in der perspectivischen Ansicht den Vollgehalt seiner Schönheit, so dass das Gesetz zugleich da sein und theilweis oder scheinbar wieder aufgehoben sein muss, um uns zu befriedigen; wie wir z. B. an Fig. 122 sehen, wo das Verhältniss der Breite zur Tiefe nur errathen werden kann.

Das Proportionalgesetz des goldenen Schnittes, das seine Macht an den Werken der Baukunst erwiesen, hat nicht mindere Geltung in Betreff der Werke der

[1] Zeising a. a. O. p. 406.

Bildnerei und Malerei,

Die Menschengestalt.

ja es erweist seine volle Kraft besonders an dem Hauptgegenstand derselben, der menschlichen Gestalt. In der Regel nimmt man für die ausgewachsene Menschengestalt 7½ Kopflängen als das Gesammt-Längenmåss an; allein abgesehen davon, dass diess ein wenig viel ist, so hat man damit keinen Måssstab in der Hand für die Eintheilung des Körpers und der Glieder, ohne sich stets in Bruchtheile zu verlieren. Nach dem goldenen Schnitt wird der Körper in zwei ungleiche Theile getheilt, durch eine Linie, welche den Nabel oder die Nabelfalte durchscheidet; so dass wir einen kürzern Obertheil haben, der sich zu dem längern Untertheil verhält wie dieser zum Ganzen.

Um zu den Proportionen der übrigen Körpertheile zu gelangen, braucht man nur die Theilung fortzusetzen. Man betrachtet jeden Theil als ein Ganzes und schneidet den kleinern Theil (Minor) auf dem grössern (Major) ab und erhält damit die Theilung nach der Regel des goldenen Schnittes. Ist auf Fig. 123, dem Diadumenos des Polyklet, einer wegen seiner Proportionen als Gesetz anerkannten Statue des Alterthumes, für die ganze Gestalt die Theilungslinie *J*, also durch den Nabel, so haben wir den Oberkörper *JA* als Minor, den Unterkörper *JU* als Major. Tragen wir die Länge des Minor *AJ* auf den Major über, so erhalten wir die Stelle bei *O* als Theilungspunkt, mithin als Längenbestimmung vom Nabel bis unter's Knie. Tragen wir sodann den Minor *OU* auf den Oberkörper als auf ein Ganzes über, so reicht er vom Nabel zum Kehlkopf und bildet den Major *JE*, zu welchem der Kopf der Minor *EA* ist. Dieser Minor, auf den vorherigen Major *EJ* übertragen, reicht bis zur Magengrube *h* und lässt als Minor *hJ* das Stück bis zum Nabel übrig. Dieses Måss, übertragen auf den vorigen Major *AE*, die Kopflänge bis zum Kehlkopf, bezeichnet die Scheidelinie zwischen Stirn und Augenbrauen *Eb*. Schlägt man aber die Höhe des Kopfes von dieser Linie an zurück, so trifft man die Scheidelinie der Lippen. Und so mit wandelloser Folgerichtigkeit bewährt sich das Gesetz bei gleichmässig fortgesetzter Theilung für alle Proportionen jedes auch des kleinsten Körpertheils, und zwar ebensowohl nach der Breite, als nach der Länge, worüber Zeising a. a. O. die genauesten Nachweisungen gibt.

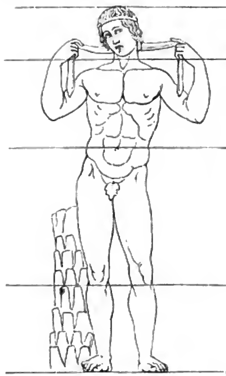


Fig. 123.

Welchen Unterschied aber es macht, wenn das Måss des goldenen Schnittes verfehlt, der Obertheil zum Untertheil sich nicht verhält wie dieser

zur Summe von beiden, kann man an der verzeichneten Gestalt des Diadumenos Fig. 124 sehen, an welcher die Theilungslinie nicht durch *J*, sondern tiefer durch *x* geht, was dem Oberkörper ein Längenmissverhältniss gibt und die Schönheit der Figur zerstört; was freilich noch augenfälliger sein würde, wenn die Theilungslinie oberhalb *J* läge.

Die gleiche Wichtigkeit wie die Längenmâsse haben die Breitenmâsse; denn ausser dem Gleichmâss oder der Symmetrie, nach welcher der Körper von vorn gesehen zwei einander völlig gleiche Seiten hat, sind die äussersten Punkte dieser Seiten verschieden, und stehen sowohl unter einander als zu dem Höhenmâsse im Verhältniss. Das Grundgesetz aber für das Verhältniss der Länge zur Breite lässt sich so fassen: »Die Ausdehnung in der Breite muss zur Ausdehnung in der Höhe in dem Verhältniss stehen, dass die durch

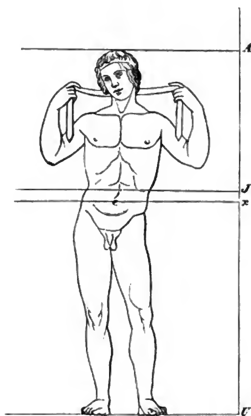


Fig. 124.

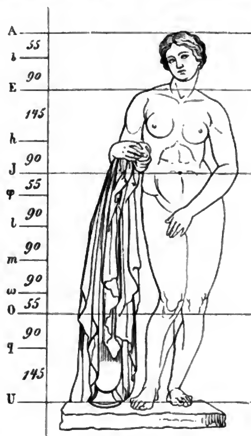


Fig. 125.

symmetrische Theilung gewonnene Hälfte der Breite dem kürzern Obertheil der ganzen Höhe gleich ist, mithin zum längern Untertheil sich ebenso verhält, wie dieser Untertheil zur ganzen Höhe, oder zur Summe der Untertheilslänge und Breitehälfte.[1]

Nach diesen Bestimmungen ist nun noch auf einen Hauptunterschied in den Proportionen aufmerksam zu machen, der vom Geschlecht und Alter der Gestalt abhängig ist. Was zuerst das **Geschlecht** betrifft, so ist bei den Proportionen des männlichen Körpers der Minor (der Obertheil) um et- Geschlecht.

[1] A. **Zeising** a. a. O. p. 232.

was vor dem Major (dem Untertheil) bevorzugt, so dass die Theilungslinie etwas unter die Theilungslinie des goldenen Schnittes fällt; anders bei dem weiblichen Körper, bei welchem die Theilungslinie etwas oberhalb des Theilungspunktes vom goldenen Schnitt fällt, so dass hier der Unterkörper gegen den Oberkörper bevorzugt erscheint. Diess wirkt natürlich bei den Proportionen der einzelnen Theile nach, so dass beim männlichen Körper die obern, beim weiblichen die untern um etwas bevorzugt erscheinen. Der Kopf des Mannes ist um etwas grösser, als der des Weibes; beim Manne haben Kopf und Rumpf die grössere Breite, beim Weibe die Hüften und Waden u. s. f., wie aus Fig. 125, einer freilich sehr kleinen Nachbildung der knidischen Venus von Praxiteles zu ersehen ist. Zur Erklärung der beigeschriebenen Ziffern diene die Bemerkung, dass sie Bruchtheile einer Einheit von 1000 der-



Fig. 126.

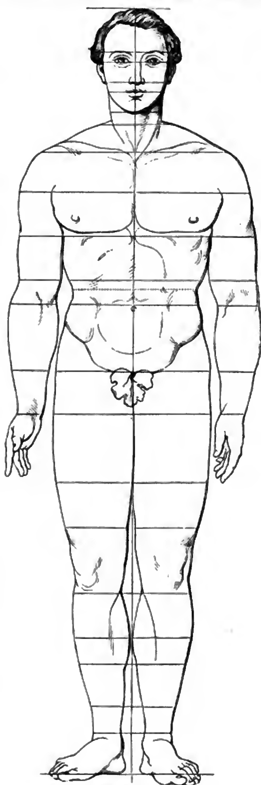


Fig. 127.

selben anzeigen, so dass mithin von der Höhe des Kopfs bis zum Kehlkopf 55 + 90 oder 145 Tausendtheile der ganzen Länge gezählt sind, und so fort nach der Angabe der übrigen Abtheilungen.

Alter. Was die Proportionalmässe bei Kindern und Greisen betrifft, so ist das Gesetz bei den erstern noch nicht, bei letztern nicht mehr in Geltung. Beim Kind wie beim Greis ist Männliches und Weibliches derart vermischt, dass dort zugleich mit dem grössern Oberkörper, namentlich dem Kopf, grössere Breitenmässe und weibliche Weichheit verbunden sind, während beim Greis (wie beim Weib) der Unterkörper vorwaltet in Verbindung

mit dem stärker vortretenden Knochenbau, was das Männliche charakterisiert. »Kind und Greis stimmen demnach darin überein, dass sie sich in die charakteristischen Eigenschaften der Männlichkeit und Weiblichkeit theilen und dass jeder seinen Antheil zum Extrem ausbildet.« [1]


Fig. 128.

Ausnahmen.

Ist mit vorstehenden Betrachtungen die Aufmerksamkeit auf die Wichtigkeit der Proportionalgesetze für den ästhetischen Eindruck der Menschengestalt gelenkt worden, so ist damit nicht gesagt, dass wir — im Besitz selbst der vollkommensten Kenntniss dieser Gesetze — das unfehlbarste Mittel richtiger Kunstkenntniss besitzen würden. Zunächst darf man nicht übersehen, dass die Proportionalbestimmungen nicht unverrückbar sind, vielmehr: dass die Verschiedenheit der Charaktere sich u. A. auch an der Verschiedenheit der Proportionen, an einer grössern oder kleinern Abweichung von der starren Regel kund gibt. Apollo und Hercules, Juno und Venus werden nicht die gleichen Proportionen haben. Noch mehr: es kann der Fall eintreten, wo durch die Bedeutung einer Figur der directe Widerspruch gegen das Proportionalgesetz gefordert ist. Der kleine Flageoletbläser Fig. 126 würde unbedenklich seine komische Wirkung verlieren, sobald er in richtige Proportion gebracht würde, nach Massgabe von Fig. 127.

Weiter drängt sich uns eine andere Erwägung auf. Ist auch eine Figur ganz nach den Proportionen des goldenen Schnittes gebildet, so macht sie nicht unbedingt den Eindruck der Schönheit. Um diesen hervorzubringen, gehört zu der Richtigkeit der Proportionen die Schönheit der Form.

[1] A. Zeising a. a. O. p. 312.

Diese vermissen wir nun nicht an der Fig. 128. Und dennoch macht auch sie mit all ihren tadellosen Proportionen den Eindruck des Schönen nicht; wenigstens nicht mehr, als die geometrische Zeichnung eines in den Proportionen fehlerfreien Gebäudes. Die menschliche (oder überhaupt lebendige) Gestalt bedarf zur Offenbarung der Schönheit das Zeichen des Lebens: die Bewegung. Wo die Schönheit der Form und der Bewegung zu der Reinheit der Proportionen kommt, wird der ästhetische Sinn einen Mangel an Schönheit nicht mehr empfinden, wie wir an den Fig. 123 u. 125 sehen, in denen uns zwei der vollendetsten Werke altgriechischer Bildnerei ins Gedächtniss gerufen werden. Die Wichtigkeit aber von Form und Bewegung wollen wir in den nächstfolgenden beiden Abschnitten in nähere Erwägung ziehen.

Andere Proportionen.

Zuvor aber müssen wir noch zweier Proportionen gedenken, die ihre Bestimmung nicht durch die Regel vom goldenen Schnitt erhalten können. Die Figuren müssen zu dem Raum, den sie ausfüllen sollen, und zu dem Gebäude selbst in einem richtigen Verhältniss stehen, sie dürfen weder so gross sein, dass sie sich nicht rühren können, noch so klein, dass sie den Raum nicht ausfüllen; vornehmlich: sie dürfen für die schwere, massenhafte dorische Architektur nicht zu leicht, für die leichte ionische oder korinthische Architektur nicht zu schwer sein. In beiden Fällen bilden sie einen störenden Gegensatz zu dem Geiste der Baukunst, dem sie vielmehr dienen sollen.

Ebenso wichtig, wo nicht noch wichtiger ist: dass der Raum zu dem Gegenstand und seiner Bedeutung im Verhältniss stehe. Es ist durchaus nicht gleichgültig, ob ein und derselbe Gegenstand einen Flächenraum von 1 oder von 100 Quadratfuss einnimmt. Dasselbe Bild, das in kleinen Dimensionen reizend ist, kann zehn- oder zwanzigfach vergrössert ganz kalt lassen. Es ist das Zeichen eines feinen künstlerischen Taktes, herauszufühlen, welche räumliche Ausdehnung ein Gegenstand verträgt und fordert; wobei freilich der bemerkenswerthe Umstand eintritt, dass ein grosser Gegenstand auch im kleinsten Format noch gross bleibt und wirkt, ein kleiner aber selbst nicht durch kolossale Dimensionen gross wird.

Die Form

gibt einem Kunstwerk das Gepräge, nach welchem wir es, ganz abgesehen von seinem Werthe und seiner Bedeutung von einem andern im Allgemeinen ähnlichen unterscheiden können. Die Formen werden entweder aus der Phantasie (dem künstlerischen Formensinn) geschöpft, oder durch Nachahmung der Wirklichkeit (der Natur) gewonnen. Erstere folgen entweder bestimmten Formgesetzen und bilden somit einen bestimmten Styl; oder sie binden sich an kein Gesetz und keine Ordnung, sind regellos und willkürlich. Dem Styl steht demnach einerseits die Naturnachahmung, anderseits die Willkür gegenüber.

Der Ausdruck »Styl« kommt von dem lateinischen Wort *stylus*, womit der Griffel bezeichnet wird, dessen man sich zum Schreiben bediente. Bekanntlich sucht man sich im Schreiben kürzer zu fassen, als im Sprechen, so ward »Styl« Bezeichnung für »Kürze des Ausdrucks«. Eine stylisierte Form in der bildenden Kunst ist mithin eine auf den einfachsten Ausdruck gebrachte Bezeichnung des Gegenstandes. In Fig. 129, der Göttin Athene vom Giebelfeld des äginetischen Tempels, wird Niemand die Wahrheit und Vollkommenheit der Form bewundern; aber mit dem, was da ist, ist nicht nur die menschliche Gestalt, Kleidung, Gefälte, Haarwuchs und jedes Gliedmåss, sondern auch der Charakter der Gottheit und zwar mit möglichst wenigen Zügen gekennzeichnet. Es ist eine Pallas in stylisierter Form. Styl.



Fig. 129.

Da diese Kundgebung des künstlerischen Formensinns nicht unter allen Umständen sich gleichbleibt, sondern nach Zeiten, Völkern, Provinzen, vor allen nach den verschiedenen Bildungsstufen verschieden ist, so gibt es verschiedene Style, und verschiedene Grade der Stylausbildung. Es kann daher von einem Werke gesagt werden: »es hat Styl«; und auch: »es ist in dem griechischen, atheniensischen, römischen Style, im Style des 5., 4. etc. Jahrhunderts vor oder nach Chr., in einem mehr oder minder strengen Style ausgeführt«. Dabei ist freilich immer die ursprüngliche Bedeutung von »Styl«, die Bedeutung von Einfachheit, Allgemeinheit der Form im Gegensatz gegen die Individualisierung oder gegen Widernatur festgehalten, so dass man nicht wohl von einem naturalistischen, oder einem Zopf-Styl sprechen kann.

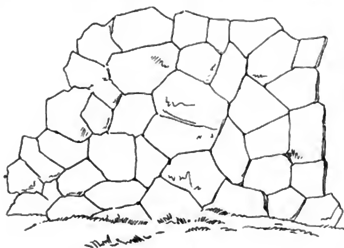
Die Baukunst

schöpft ihre Formen aus der Phantasie und aus dem berechnenden Verstand. Weder für ganze Gebäude, noch für einzelne Bautheile, nicht für Säulen und Gesimse, nicht für Giebel und Pyramiden, nicht für Pfeiler und Gewölbe, Fenster und Thüren, geschweige für Tempel und Dome gibt es Vorbilder in der Natur. Was dem ähnlich sieht, Bergspitzen und Höhlen, Laubhallen und Baumstämme, steht so tief unter den architektonischen Formen, wie irgend ein Naturlaut unter der Musik.

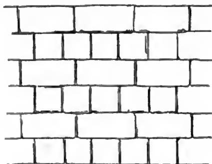
Die Bauformen entwickeln sich unter dem Einfluss der Principien und

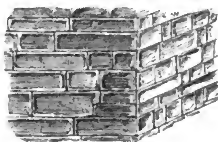
Gesetze der Baukunst. Die einfachsten Formen sind die, welche aus den beiden Grundrichtungen, der horizontalen und verticalen hervorgehen. Die wagrechte Linie entspricht der Last, die senkrechte der Kraft; beide treten bei der Aufführung eines Bauwerkes in Wechselwirkung. Aus der einfachen Verbindung der horizontalen und verticalen Richtung geht als einfachste Form der Würfel, aus dem Aufgehen beider in einander die Pyramide hervor. Ein Bauwerk, das auf die einfachste Weise das Verhältniss von Last und Tragkraft zur Anschauung bringt, hat Styl.

Mauern. Die verticale Masse, welche die Tragkraft ausübt, heisst Mauer. Die Verschiedenheit der Mauerformen ist sehr gross. Unter cyklopischen oder Polygon-Mauern versteht man solche, die aus viel- und ungleichseitigen Bruchsteinen zusammengesetzt sind. Sie können, wie auf Fig. 130, genau in einander gefügt sein; sie können aber auch mit ihren Kanten nicht aufeinander passen, so dass Lücken entstehen, die dann durch kleinere Steine nothdürftig ausgefüllt werden. Mörtel ist dabei nicht angewendet.


Fig. 130.

Der Quaderbau setzt rechtwinklicht behauene Steine von gleicher oder von ungleicher Grösse voraus. Die regelrechteste Form ist, wenn Quader in Würfelform der Art mit doppelt so langen Quadern in Horizontallagen abwechseln, dass die senkrechten Fugen der letztern, wie auf Fig. 131, immer je den zweiten Stein in Würfelform halbieren. Nun können aber auch die Quader alle von gleicher Grösse sein, oder in derselben horizontalen Lage breite und schmale Quader abwechseln, sie können glatt sein oder rauh, in welchem letztern Fall sie *opus rusticum* oder *Rustico* heissen (s. Fig. 132). Mauerwerk, an welchem polygone Steine in Verbindung gebracht sind mit Quadern an Basis und Ecken, nennt man *opus incertum* (Fig. 133).


Fig. 131.


Fig. 132.

Der Ziegelbau erhält ein verschiedenes Aussehen, jenachdem schmale oder breite, flache oder hohe Ziegel angewendet werden; vornehmlich aber durch die Lage der Schichten. Ausser der gewöhnlichen horizontalen Lage kommen noch überecks gestellte Ziegel vor, mit einander durchschneidenden Fugen, was ein netzförmiges Aussehen gibt, wesshalb diese Form ***opus reticulatum*** heisst (Fig. 134), oder schräg gegeneinander gestellte, so dass

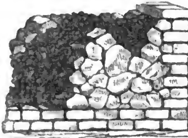


Fig. 133.

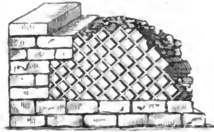


Fig. 134.

sie ährenförmig ineinander geschoben scheinen, wie auf Fig. 135, *opus spicatum*. Sind Steinlagen mit Ziegellagen verbunden, sei es dass diese horizontal oder in Verzierungen angebracht sind, so nennt man diese Form *opus mixtum* (Fig. 136).

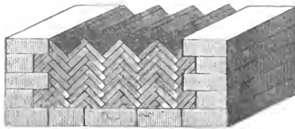


Fig. 135.

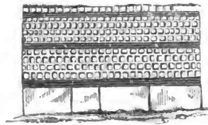


Fig. 136.

Die Mauern sind bestimmt und unter gewissen Bedingungen fähig, Lasten zu tragen. Es ist aber für diesen Zweck nicht die ganze Mauermasse nöthig; an ihrer Stelle können Säulen, Pfeiler und Bogen stehen. Auch kann sie nur theilweis ersetzt werden durch Wandpfeiler, Pilaster, oder durch Halbsäulen, die mit der Mauer in unmittelbarer Verbindung dem Formengesetz der Pfeiler und Säulen folgen. Indem so an die Stelle der Masse die Kraft tritt, oder bestimmter: indem einer verringerten Masse dieselbe Last wie der grössern aufgebürdet werden soll, wird der künstlerische Formensinn sich angeregt finden, das, was technisch geleistet wird, auch mit der Sprache der Kunst sinnenfällig auszudrücken. Wie aber einerseits die Tragkraft nach einem Ausdruck ihrer Anstrengung ringt, wird die Last nicht minder bestrebt sein, Formen zu finden, die entweder ihre Schwere, oder vorkommenden Falls ihr vermindertes Gewicht zur Anschauung bringen.

Säulen. Pfeiler.

Es muss natürlich der Geschichte der Kunst vorbehalten bleiben, die verschiedenen Bauformen und die Beispiele ihrer Anwendung des Nähern zu erörtern. Hier gilt es nur die Hauptunterschiede soweit zum Bewusstsein

und zur Anschauung zu bringen, dass man nicht ganz unvorbereitet an das Studium der Geschichte selbst heran- oder vor einzelne Denkmale trete.

Aegyptische Säulen.

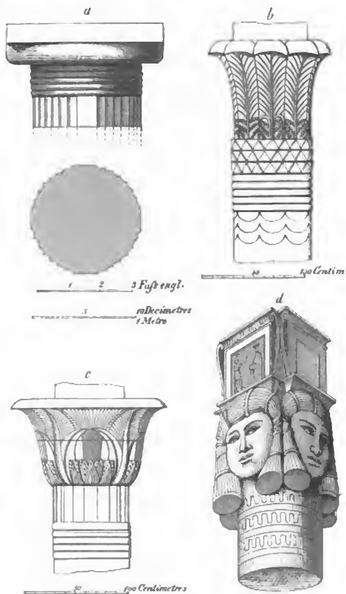


Fig. 137.

Dem Säulenhaus der ägyptischen Baukunst fehlt durchaus der sprechende Ausdruck für die technische Leistung (nicht für den mächtigen hierarchischen Charakter und die Gewaltherrschaft), die Säulen tragen, ohne Lebenszeichen, stumm wie die Sclaven, die sie aufrichten mussten, s. Fig. 137. 138. Die **indische Säule** ist gleich einer phantastischen Traumbildung voll Willkür und formlos (Fig. 139). Auch an persischer und assyrischer Baukunst suchen wir umsonst nach gestaltenden Principien.

Dorische Ordnung.

Die einfachste und zugleich geist- und lichtvollste Lösung der Aufgabe leistet der **dorische Baustyl**; s. Fig. 140. Unmittelbar aus festem Grunde der Stufen steigt die Kraft (der Säule) empor, die die Last (der Bedachung) auf sich nehmen soll. Im Emporstreben schwillt sie an (**Enthasis**, Anschwellung der Säule), zieht ihre Nerven straff zusammen, und bildet so die **Cannelierungen**, verjüngt sich stark


Fig. 138.

nach oben (d. h. hat oben einen bedeutend kleinern Durchmesser als unten), und schiebt, sich gegen den Druck von oben zu sichern, eine starke Platte (den **Abacus** *c*) ein; erfährt aber doch, dass sie platt gedrückt wird,

zum Echinus (dem Capitäl) *d* und hindert die weitere Wirkung des Drucks durch mehre um den Säulenhals gelegte Ringe *e*.



Fig. 139.

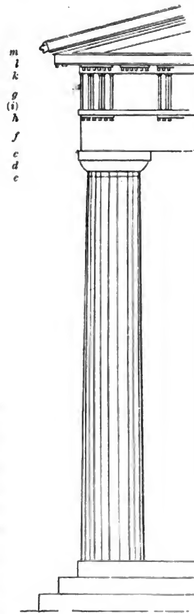


Fig. 140.

Die Last gestaltet sich nach den Bedingungen des Aufbaues. Ueber dem Abacus liegt zunächst der grosse Quertragbalken (Architrav *f*); auf ihm liegen die Längenbalken, mit den Balkenköpfen (Triglyphen *g*) und den daran hängenden Tropfen *h*; dann den Füllungen zwischen ihnen (den Metopen *i*). Darauf folgt das Haupt- oder Kranzgesims mit seiner Hängeplatte *k*, daran kleinere Platten, s. g. Mutulen oder Dielenköpfe mit Tropfen vortreten und ist mit einem feinen Blättergesims *l* gekrönt. Darüber erhebt sich der Giebel und das Giebelfeld, mit einer ausladenden Platte und dem Rinnleisten (der Sima *m*) und an den drei Spitzen des Giebels stehen die Giebelverzierungen (Akroterien), in Blumen-, Lyra-, thierischer oder menschlicher Figurenform.

In der ionischen Ordnung (Fig. 141) sind die Hauptbestandtheile dieselben wie bei der dorischen, nur mehr gegliedert; die Formen sind reicher und weicher, anmuthiger und zierlicher, so dass man sie von jeher der weiblichen Gestalt, wie die dorische der männlichen verglichen hat. Die Säule, mit ihrem weniger verjüngten Schaft von sanfterer Schwellung, hat Ionische Ordnung.

eine **Basis** unter sich, die aus zwei Hohlkehlen und einem Polster (Fig. 142) oder zwei Polstern und einer Hohlkehle (attische Basis Fig. 143) besteht.

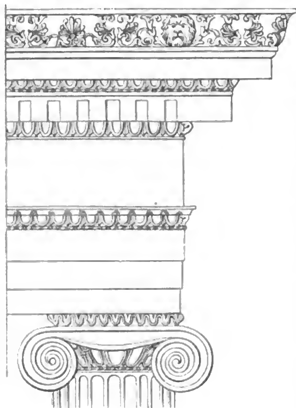


Fig. 141.

Die Cannelierungen des Säulenschaftes haben Stege zwischen sich, wodurch der Ausdruck zusammengezogener Kraft abgeschwächt erscheint; wie denn das Ganze eine leichtere Kraftanstrengung und eine geringere Last repräsentiert. Beim Capitäl ist der dorische Echinus durch einen Eierstab (einen mit »Ochsenaugen« verzierten Viertelrundstab) und einer Perlenschnur darunter ersetzt. Dieser Eierstab wird zum grossen Theil durch eine Form verdeckt, in der wir eine eigenthümliche Umbildung des dorischen Abacus erkennen. Als wär er von weicher, elastischer Masse gewesen, ist er von der aufliegenden Last niedergedrückt und hat sich, über den Echinus-Eierstab vorgepresst, elastisch zusammengezogen, was durch stahlfederartige Spiralen (Schnecken, Voluten) an seinen vier Ecken ausgedrückt ist. Zwischen ihm und der Last, die er aufnehmen soll, ist noch eine dünne Platte eingeschoben; unter dem Perlenstab und über dem Schaft aber

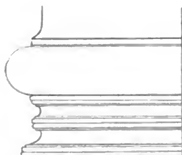


Fig. 142.

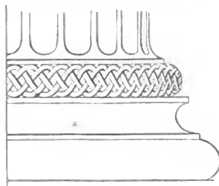


Fig. 143.

ist gewöhnlich noch ein Glied eingefügt, das — dem dorischen Schaftende über dem Einschnitt entsprechend — als **Säulenhals** zu bezeichnen sein dürfte und in der Regel auch ein reich verziertes Halsband nebst einer Perlenschnur hat. — Den Architrav bilden mehre, ein wenig über einander vortretende Balken, deren oberster mit einem Gesims verziert ist; darüber liegt der **Fries**, ein stärkerer Balken, der, weil er in der Regel mit Reliefs

bedeckt ist, der Bildträger (Zophoros) heisst. Am Kranzgesims, dessen kräftigster Theil die Hängeplatte ist, treten zu unterst die Zahnschnitte, kleine, durch Zwischenräume getrennte Klötzchen, zu oberst der Rinnleisten hervor; andere Glieder, gleich Eierstäben, schieben sich ein. Derselben Anordnung folgt auch das Giebelfeld mit seinen Gesimsen.

Die korinthische Ordnung unterscheidet sich nicht wesentlich von der ionischen, nur dass sie noch schlankere Verhältnisse hat und reicher verziert ist. Ihr Hauptmerkmal besteht im Capitäl. Bei ihr ist die viereckte Platte des Abacus an seinen vier Ecken abgestumpft, und an den Seiten nach einer Kreislinie ausgeschnitten (Fig. 144). Der Echinus fällt weg, aber dafür gewinnt der Hals eine ihn ersetzende, selbständige Form. Ueber einen Rundstab, der ihn (oder das Capitäl) vom Schafte trennt, wächst aus einem zweifachen Kranz von Niederblättern eine Krone von Akanthusblättern, aus welcher — von Blättern theilweis eingeschlossene — Spiralen aufsteigen, davon die höchsten an die Ecken des Abacus reichen und ihn stützen. Blumen zwischen den Blättern, eine Blume zwischen den Spiralen! Von dem Blätterschmuck abgelöst, bleibt eine Form, welche statt des dorischen und ionischen convexen Uebergangs aus dem Abacus in die Säule, einen concaven wählt. Korinthische Ordnung.



Fig. 144.

Die etruskische Säule ähnelt der dorischen, nur dass ihr Abacus unverhältnissmässig schwer ist und nicht ausladet, ihr Echinus sehr flach gedrückt und der Säulenhals durch zwei Ringe vom Schaft getrennt ist, der keine Cannelierungen und als Basis eine dicke Wulst ohne Hohlkehle hat (Fig. 145). Etruskische Säule.

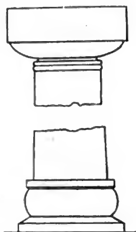


Fig. 145.

Die römische Ordnung ist nur dadurch von der korinthischen verschieden, dass sie einerseits noch reicher zu sein strebt, statt der Akanthusblätter ein von Olivenblättern zusammengesetztes Blatt wählt, gern auch alle Glieder mit Verzierungen überhäuft, anderseits auf grosse, wirksame Massen Bedacht nimmt, und an ihren Säulen die Cannelierungen wegfallen lässt (Fig. 146). Römische Ordnung.

Einfacher ist die römisch-dorische Ordnung, Fig. 147, mit einer Deckplatte über dem Abacus, und drei Schnüren um den Echinus, dazu einem Ring um das obere Ende der Säule, wodurch ein Säulenhals gebildet wird. Römisch-dorische Ordnung.

Composite Ordnung.

Die composite Ordnung ist eine (unorganische) Verbindung einzelner Formen des ionischen Capitäls mit der korinthischen Deckplatte (Fig. 148).

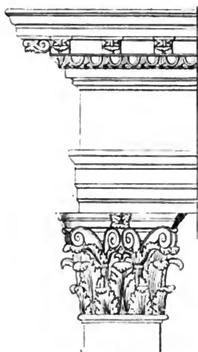


Fig. 146.

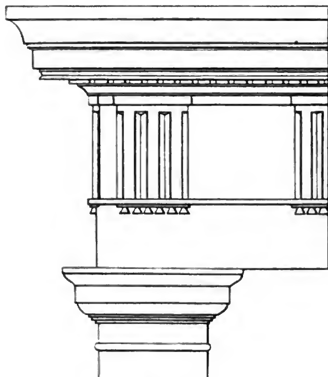


Fig. 147.

Bauformen des Mittelalters.

Was die Bauformen des Mittelalters betrifft, so unterscheiden wir byzantinische, maurische, romanische, gothische und eine Gattung zwischen beiden letzten, die beide vermitteln und desshalb Uebergangsformen genannt werden. Die Hauptmerkmale der Formen treten an den Säulen und Pfeilern nebst Zugehör, an den Bogen, an den Profilierungen der Gesimse und

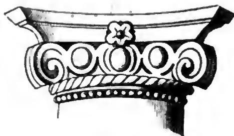


Fig. 148.



Fig. 149.

am Ornament hervor. Der byzantinische, wie der romanische Styl sind Umbildungen des antiken. Beiden ist der Halbkreisbogen eigen, für Fenster, Thüren, Arcaden und Gewölbe.

Byzantinischer Styl.

Ist das byzantinische Säulencapitäl etwas anderes, als eine mehr oder minder schlechte Nachahmung und fehlerhafte Verbindung antiker Formen, wie z. B. in Fig. 149 einem Capitäl

aus der Marcuskirche in Venedig, so ist es ein Würfel (Fig. 150), der durch Abrundung seiner Ecken und allmähliche Verjüngung nach unten aus dem Viereck in die Rundung übergeführt und damit der Säule angepasst ist, darauf er steht; wie man sieht, eine sehr entfernte Nachahmung des dorischen Capitäls, dessen



Fig. 150.

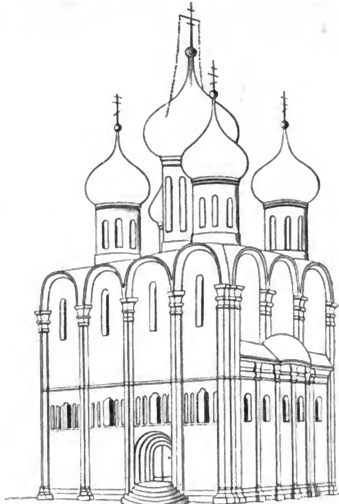


Fig. 151.

Abacus es (so gut wie den Echinus) in einen nach unten abgerundeten Würfel verwandelt hat. Gleicherweise ahmt der byzantinische Styl die antiken Säulenbasen, Profilierungen der Gesimse und die Verzierungen nach, womit er freigebig die Capitäle mit ihren Deckplatten, Wandflächen und Bogen überzieht. Eine Abart, ja Entartung des byzantinischen Styls ist der russische, bei welchem zu einer Aufhäufung der regellosesten Formen und einer willkürlichen Verbindung der Theile noch jene hässliche Kuppelgattung tritt, die in Zwiebelgestalt auf Domen und Thürmen Platz genommen (Fig. 151). Russischer Styl.

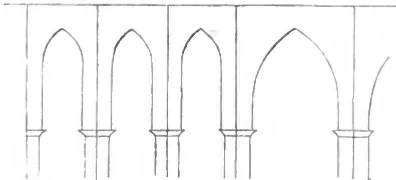


Fig. 152.

Das Hauptmerkmal des arabischen (maurischen) Baustyls ist der Bogen. Ist auch der Rundbogen nicht ganz ausgeschlossen, so ist doch hier schon der Spitzbogen frühzeitig im Arabischer Styl.

Gebrauch und zwar überhöht oder gestelzt, wie auf Fig. 152, oder auch geschweift, wie auf Fig. 153. Rund- und Spitzbogen werden auch beide über ihren Kreisdurchmesser fortgeführt, und bilden den Hufeisenbogen des maurischen Styls, s. Fig. 154. Der Styl liebt schlanke Säulen-

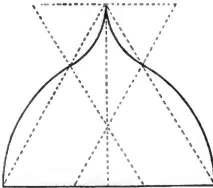


Fig. 153.

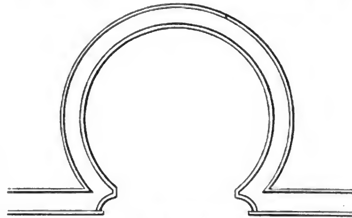


Fig. 154.

schäfte und antike Capitäle mit korinthischem Blattwerk. Doch bildet er sie auch convex-concav in mehr oder weniger schlanker Becherform (Fig. 155) oder auch nur aus einem zur Hälfte abgerundeten Würfel. Sehr eigenthümlich ist dem maurischen Styl eine Art aus lauter kleinen Höhlungen zusammengesetzten Gewölbes, wodurch der überwölbte Raum das Aussehen einer Tropfsteinhöhle bekommt; wesshalb diese Form den Namen Grottengewölbe trägt (Fig. 156). Charakteristisch dem maurischen Styl ist ferner die Ver-

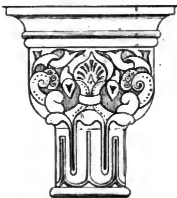


Fig. 155.

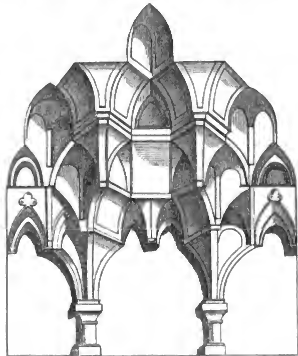
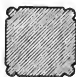


Fig. 156.

zierungslust, die alle Wand- und Bogenflächen mit Ornamenten bedeckt, bei denen sorgfältig jede Menschen-, Thier-, und selbst Pflanzenform vermieden ist, so dass nur geometrische und phantastische Figuren in tausendfältigen Verschlingungen angebracht sind.

Im romanischen Baustyl ist, wie erwähnt, die herrschende Bogenform, auch bei Gewölben, der Halbkreis (wo nicht durch die Construction eine Ellipse hervorgerufen wird, s. p. 21). Die Bogen werden entweder von Pfeilern oder von Säulen getragen. Die Pfeiler sind entweder einfach viereckig, oder an den Ecken abgestumpft (abgefast), oder mit Halb- oder Dreiviertelrundstäben an den Ecken besetzt, wie am Grundriss Fig. 157ᵃ zu zu sehen ist. Es treten auch wohl diese Rundstäbe als Halbsäulen oder auch als ganze Säulen an den Seiten vor, die Ecken bleiben, Fig. 157ᵇ, oder werden in mehre Ecken und Rundstäbe gegliedert, so dass auf einer ursprünglich ganz einfachen glatten Form sich ein reiches Spiel mannichfacher Flächen und Rundungen entwickelt (Fig. 157ᶜ). Romanischer Styl.


Fig. 157ᵃ.

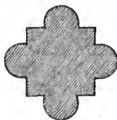
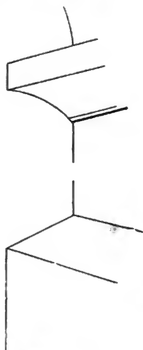
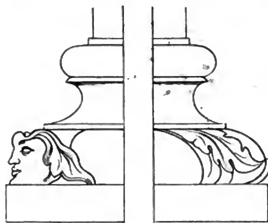

Fig. 157ᵇ.


Fig. 157ᶜ.

Das vermittelnde Glied zwischen dem Bogen und dem Pfeiler, der ihn trägt, ist ein nach unten abgeschrägter Würfel (Kämpfer), der verziert sein kann oder nicht (Fig. 158), und der den Gliederungen des Pfeilers entsprechend auch gegliedert sein kann. Die Basis des Pfeilers kann gleichfalls ein nur abgeschrägter Würfel, aber auch in Rundstab und Hohlkehle gegliedert sein.

Die Säulenbasis ist attisch (Fig. 159), aus einer Hohlkehle zwischen einem dünnern


Fig. 158.


Fig. 159.

und einem dickern Polster oder Wulst zusammengesetzt, und hat einen platten Würfel (Plinthe) unter sich, dessen Ecken in der Spätzeit des Styls mit Blättern oder andern Figuren, die vom untern Wulst ausgehen, bedeckt sind. — Der Säulenschaft ist bald kurz und dick, bald schlank und lang,

glatt oder verziert, rund, vieleckig, gewunden, unterbunden, selbst wie in Knoten verschlungen.

Das Säulencapitäl ist in der einfachsten Form ein an den untern vier Ecken concav-kreisförmig abgerundeter Würfel (Fig. 160), dessen Fläche glatt oder verziert sein kann. Diese Abrundung kann auch concav bewerkstelligt werden, kann auch dem obern Würfelende näher (Fig. 161), ja von

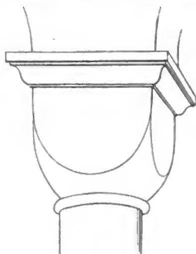


Fig. 160.

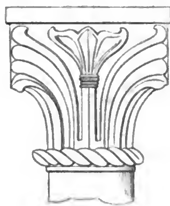


Fig. 161.

ganz oben beginnen, ganz concav (becherförmig, Fig. 162), zur Hälfte convex, zur Hälfte concav (kelchförmig) sein (Fig. 163).

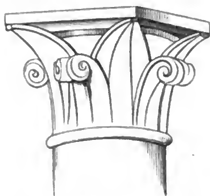


Fig. 162.



Fig. 163.

Die Profilierungen der Gesimse und Bogen charakterisieren sich durch einen Wechsel von Rundstäben, Wellen (einem schlangen- oder flammenförmig gebogenen, concav-convexen Gliede) und Hohlkehlen, zwischen denen glatte, rechteckige Streifen (Stäbchen oder Plättchen) eingefügt scheinen, wie bei den Deckplatten der Fig. 157 und 160 abgebildeten Capitäle.

Die Bogen richten sich ganz nach dem Profil der Pfeiler, sind einfach glatt, wenn diese im reinen Viereck aufgeführt sind, und werden mit dem

Reichthum der Pfeilergliederung reicher, setzen Rundstäbe, Hohlkehlen und Stäbchen an.

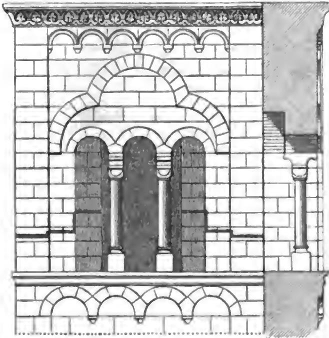


Fig. 164.

Eigenthümliche Formen des romanischen Styles sind ferner vortretende senkrechte Streifen an den Umfassungsmauern (Lessinen oder Lisieren, Lisenen) und gewöhnlich in Verbindung damit aus kleinen Bogen zusammengesetzte, unter dem Gesims hinlaufende Streifen (Bogenfriese, Fig. 164); durch welche beide Glieder die Mauermasse — ohne Beeinträchtigung ihrer Tragkraft — verringert wird. Ferner in zwei- und dreitheiligen Fenstern kleine Säulen (Zwergsäulen), aus denen auch ganze Galerien an dem Ostchor, an der Westfront, auch an den Längenseiten zusammengesetzt sind.

Was das Ornament betrifft, so ist es vornehmlich eine sehr vereinfachte (Fig. 161, 162, 163), oft sehr verstümmelte Nachbildung von antikem Blattwerk und wellenförmigen Linienverschlingungen; oft auch eine bunte Zusammenstellung von geometrischen Figuren, Rhomben, Ringen, Sternen etc.; an den Capitälen aber eine Verbindung von menschlichen, thierischen und phantastischen Köpfen und Gestalten mit Blatt- und Blumenwerk, oder auch mit geometrischen Figuren (Fig. 165).

Es versteht sich nun von selbst, dass diese Hauptkennzeichen des romanischen Styls, zu denen sowohl in Anlage als Ausführung der Gebäude noch manche auszeichnende Formen kommen, allerhand Umbildungen (Modificationen), Abweichungen und Zusätze erleiden, theils im Laufe der Zeit, vornehmlich aber in den verschiedenen Ländern; denn anders sind die romanischen Formen bei den romanischen, anders bei den germanischen Völkern; anders bei den Normannen in England, in Frankreich und in Sicilien; anders bei den Spaniern, wo die Mauren, anders bei den Italienern, wo die Deutschen und die Normannen einen Einfluss ausgeübt haben.

Gothischer Styl.

Die Haupt- und Entscheidungsform für den gothischen Styl ist der Spitzbogen in seinen verschiedenen Modificationen bis zum »Frauenschuh«, dem nach aussen gebogenen »Eselssattel«, s. p. 19.

Die strenge Gothik hat keine Säulen, die ihrer Form und Construction nach zur Aufnahme von horizontalem Gebälk, also gegen senkrechten Druck,

geeignet sind (in romanischen Ländern sind sie häufig beibehalten); die Pfeiler, als Widerlager von Gewölben, gegen Druck und Schub ausge-



Fig. 165.

rüstet, sind reich gegliedert, nach Màssgabe der Gewölbe und deren Abtheilungen oder Scheideformen (Rippen) in Dreiviertelrundstäben, tiefen Hohlkehlen und scharfkantigen Stäben, wie der Grundriss (Fig. 166) zeigt.

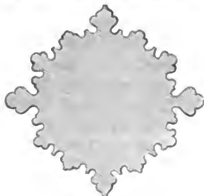


Fig. 166.

Dieser Gliederung entsprechend ist dann auch der Sockel gestaltet, der für jeden Rundstab und jede Pfeilerecke einen eignen Untersatz bietet (Fig. 167). Gleicherweise haben diese einzelnen Pfeilertheile ihre einzelnen Capitäle, die sich zu einem ganzen Kranz verbinden, wenn nicht bereits durch die Anwendung der Säulenform eine abgeschlossene Capitälform bedingt ist. Die Grundform des Capitäls ist ein concaves Stück Säulenschaft, das nach oben ausladet (Becherform), mit einer tief eingeschnittenen polygonen Deckplatte (Fig. 168).

Die Profilierungen erhalten ihr eigenthümliches Gepräge durch Ab-

schrägung aller gradlinigten Glieder, durch die tiefe Unterschneidung statt der Hohlkehle (Fig. 169 *a*, *b*), und durch den zugespitzten Rundstab (Birnenform, Fig. 169 *c*).

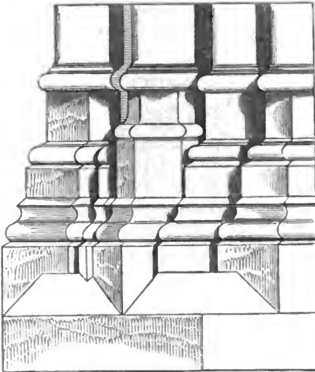


Fig. 167.

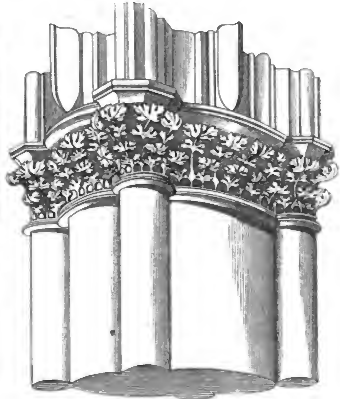


Fig. 168.

Die Ornamentik verlässt alle aus der Antike überkommenen Formen, Perlen, Eierstäbe, Mäander etc. und hält sich ausschliesslich an die Pflanzenwelt, an Wein-, Erdbeer-, Eichen-, Epheu-Laub und dergl., das (wenigstens anfangs) möglichst naturgetreu nachgeahmt wird. Eine eigenthümliche Blattform sind die Krabben (Fig. 170), die einzelnen, Eichblättern (mit

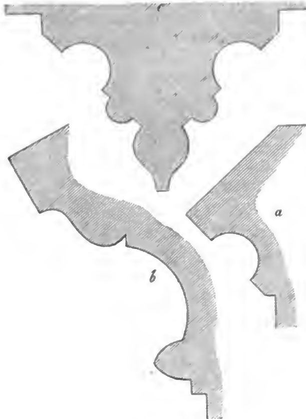


Fig. 169.

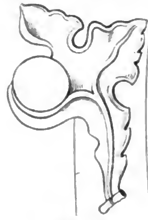


Fig. 170.

Galläpfeln) nachgebildeten Verzierungen, mit denen alle gothischen Giebeleinfassungen besetzt sind, deren Spitze zuletzt mit einer Vereinigung solcher Krabben zu einer Blume (Kreuzblume) verziert ist (Fig. 171).

Die Fenster sind sehr hoch; die Fensterstäbe theilen sich oben im Fensterbogen in kleinere Bogen, durchbrochene Rosetten und Dreiecke, in das s. g. Masswerk (Fig. 172). Daran unterscheidet man die Durchbre-

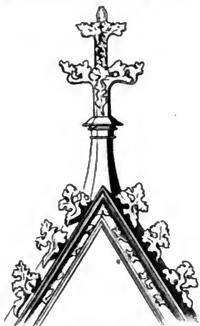


Fig. 171.

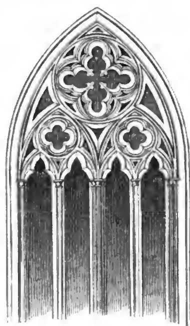


Fig. 172.

chung eines Kreisrundes in drei oder vier Theile (Dreipass, Vierpass, Fig. 173[a] und 173[b]) und die vorstehenden Theile eines gebrochenen Bogens (Nasen, Fig. 174); ferner die Fischblase, wenn die Durchbre-

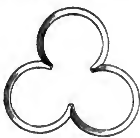


Fig. 173[a].

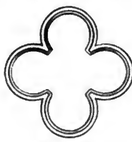


Fig. 173[b].



Fig. 174.

chung den zwei Theilen einer wirklichen Fischblase ähnlich sieht; das Flamboyant, wenn die Verbindungsglieder in Flammenlinien aufsteigen (Fig. 175).

Durch den Spitzbogen hat die christliche Baukunst die von Anfang an unbewusst erwählte Richtung des Aufwärtsstrebens zum Ziel geführt, von welchem der in sich abgeschlossene Rundbogen immer noch fern hielt.

Die Gothik kam nicht mit Einem Male an die Stelle der romanischen Bauweise; es tritt vielmehr in der Formentwickelung ein deutlich ausgeprägtes Allmählich ein, ein Uebergang vom Romanischen zum Gothischen,

dessen Formen desshalb der Uebergangsstyl genannt werden. Der Hauptcharakterzug desselben ist ein sichtbares Bestreben, der verticalen Uebergangsstyl.

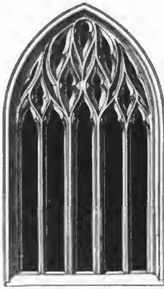


Fig. 175.

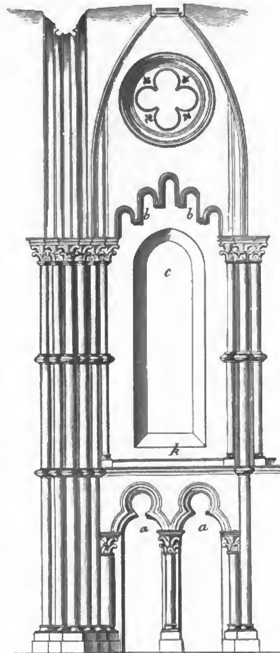


Fig. 176.

Richtung die Entscheidung zu verschaffen. Die Rundbogen werden theilweis in drei kleinere Bogen (in Kleeblattform) gegliedert (Fig. 176 *a*), theilweis überhöht (Fig. 176 *b*), theilweis selbst schon durch Spitzbogen ersetzt (Fig. 176 *c*). Die Bogenfelder in den Fenstern werden mit kleinen Rosetten durchbrochen. Bei den Verzierungen tritt (namentlich an Capitälen) eine eigenthümliche Blattform auf, die man Blattknospe, oder unentwickeltes



Fig. 177.

Blatt nennen möchte (Fig. 177). Die Capitälform selbst ist die eines in das Säulenrund concav-convex übergeleiteten hohen Würfels.

Romanische, gothische und Uebergangsformen sind der Ausdruck der romantischen Geschmacksbildung. Sie mussten verlassen werden, sobald der Geist der Geschichte eine neue Richtung eingeschlagen hatte. Man wandte sich — und zwar zuerst in Italien —

dem Alterthum wieder zu. Die Rückkehr zu antiken Bau- und Kunstformen überhaupt nennt man Renaissance, Wiedergeburt, und bezeichnet damit den schroffen Gegensatz, mit welchem dieser Geschmack gegen die Gothik, als gegen das »Grab alles Schönen«, dem Leben sich empfahl. Es ist inzwischen damit nicht eine Auferstehung der alten Kunst, eine wörtliche Wiederholung der antiken Formen zu verstehen, sondern eine mehr oder minder freie Nachbildung derselben mit Zusätzen, Erweiterungen und neuen Combinationen.

Renaissance.

Die Wirkung, welche diese Bewegung in der Kunst hervorgebracht, und deren Bedeutung und Stärke nicht leicht überschätzt werden kann, ist in den verschiedenen Ländern eine sehr verschiedene. Italien verdankt ihr unstreitig die reiche Entwickelung seiner künstlerischen Kräfte, die Entfaltung des angebornen Schönheitsinnes, der das Gothische, und was in näherer oder entfernter Beziehung dazu stand, nur mit Widerstreben getragen, im Alterthum dagegen nicht allein die Quellen der höchsten Schönheit, sondern zugleich die nationale Verwandtschaft erkannte, und alles was von daher kam, oder damit in Verbindung stand, mit Feuereifer ergriff. Die italienische Kunst offenbarte ein unerschöpfliches Vermögen, mit Hülfe der Wiederaufnahme des Studiums der Antike in Baukunst, Bildnerei und Malerei und im Ornament so viel Neues und Herrliches hervorzubringen, dass es kein Wunder war, wenn sich diesem hochausgebildeten Geschmack sogleich alle Länder unterwarfen.

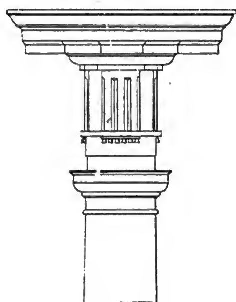
Leider fehlte den andern Nationen der angeborne Schönheitsinn; und da sie auch, statt das Nationalgefühl zu befriedigen, wie die Italiener, mit der Renaissance es vielmehr ganz zum Schweigen bringen mussten, so konnten hier die Erfolge nicht so erfreulich sein, als jenseit der Alpen. In England blieb man ohne grosse Abschweifungen beim italienischen Geschmack; in Frankreich begnügte man sich nicht damit und erging sich sehr rasch in Ab- und Ausschweifungen der wunderlichsten Art, so dass sehr bald an die Stelle der Schönheit — Mannichfaltigkeit und Pracht und an die Stelle einer neuen Ordnung — blosse Willkür und Ausgelassenheit traten. Und gerade dieser Geschmack fand in Deutschland mehr Anklang und Verbreitung, als der von Bramante und Rafael.

Die Wiederherstellung oder Erneuerung der antiken Bauformen wurde in Italien in ein System gebracht, dem man fast allgemein sich unterwarf, wenn auch Einzelne es sich nicht nehmen liessen, nach eignem Geschmack Abänderungen vorzunehmen. Uebereinstimmung und Verschiedenheit machen die Vergleichung mit den Bauformen der Alten für kunstgeschichtliche Betrachtungen zu einer sehr empfehlenswerthen Angelegenheit.

Die ausgebreitetste Anerkennung fand der venetianische Architekt Barozzio (Vignola) mit seinem Werk über die fünf Säulenordnungen. Die nachfolgenden Abbildungen geben von jeder der fünf Säulenordnungen der Renaissance die Säule (wobei das Mittelstück des Schaftes weggelassen worden) mit Sockel und Postament, sowie mit Capitäl und Gebälk, welch letz-

teres als verkropftes (vortretendes) Glied gezeichnet ist, denn gerade die Verkropfung des Gebälkes ist der Renaissance besonders eigen.

Das wesentlichste Unterscheidungsmerkmal sind die Postamente unter den]Säulen, die sehr schlanken Verhältnisse und die Anschwellungen der Säulen. Die toscanische Säule (Fig. 178) hat einen sehr schlanken



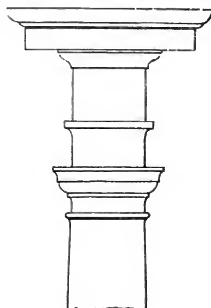


Fig. 178. Fig. 179.

Schaft, dessen grösster Durchmesser an der obern Grenze des untern Drittheils liegt, so dass die Säule ihre stärkste Anschwellung gegen die Mitte hin zu erhalten scheint.

Die dorische Säule (Fig. 179) hat nur geringe Aehnlichkeit mit der ursprünglichen. Zu einem Postament mit Basis kommt noch eine Säulenba-

sis, ein sehr schlanker, glatter Schaft, fast ohne Anschwellung; Echinus und Abacus sind sehr schwächlich, der Architrav ist horizontal zweitheilig und nur die Triglyphen erinnern an die Herkunft der Form.

Die ionische Ordnung (Fig. 180) hat eine noch viel schlankere

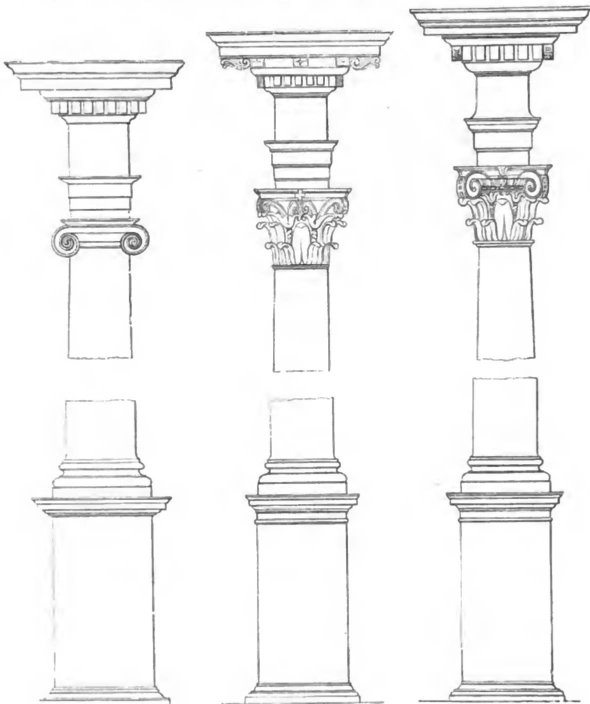


Fig. 180. Fig. 181. Fig. 182.

Säule, aber mit fühlbarer Anschwellung, der Echinus fehlt und die Voluten sind ohne Ausdruck der Elasticität. Näher der Antike kommt die korinthische Ordnung (Fig. 181) und die composite (Fig. 182) ist eine bis auf die Proportionen ziemlich genaue Nachbildung der römischen gleichbe-

nannten Ordnung, allerdings mit einem dem korinthischen Capitäl entlehnten Blätterschmuck.

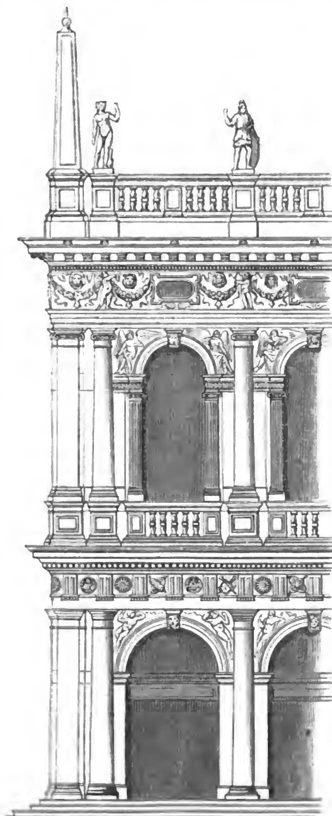


Fig. 183.

Charakteristisch für die Renaissance ist der Gebrauch, den sie von diesen Säulenordnungen gemacht hat, indem sie dieselben nur als Ornament, zum Ausputz der Façaden verwendet, z. B. in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig (Fig. 183), und ausserdem womöglich drei Ordnungen über einander anbringt, die dorische zu unterst, dann die ionische, und obenauf die korinthische. Sie bedient sich des Rundbogens, aber auch sehr gern, namentlich bei Fenster- und Thürbedachungen des flachen Bogens oder des geradlinigten Giebels, die sie abwechselnd anwendet, und auch gelegentlich in der Mitte durchbricht.

Ganz besonders wirksam für Veredlung des Geschmacks erwies sich die Renaissance in Italien bei Anordnung, Zeichnung und Farbengebung der Ornamente. Man kann wohl sagen, dass die gesammte Kunstthätigkeit Schöneres in dieser Gattung nie und nirgend hervorgebracht, als jene Verzierungen in Marmor, Stucco oder Malerei, womit die italienischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts Altäre und Sarkophage, Wände und Decken, Fenster und Thüren aus dem unerschöpflichen Quell ihrer Phantasie und ihres Formensinnes geschmückt haben. Ich erinnere nur an die Altäre und Grabdenkmä-

Ornamente.

ler von Sansovino und aus seiner Schule in S. M. del popolo, in Araceli, in der Apostelkirche u. a. in Rom, an die Arabesken in den Loggien Rafaels, an die Deckenverzierungen im Palazzo Madama in Rom, an die Zimmerverzierungen im erzbischöflichen Palast zu Trient und an unzähligen andern Stellen. Inzwischen möge ein Beispiel, eine Thürverzierung aus dem herzoglichen Palast zu Urbino hier genügen, um Zeugniss zu geben für den die italienische Renaissance beherrschenden Kunstgeist[1] (Fig. 184).



Fig. 184.

Die französische Renaissance weicht sehr bald von der Antike ab; verunstaltet, vervielfacht und missbraucht nicht selten ihre Formen, weiss aber doch ihren Combinationen viel Ansprechendes und Gefälliges zu geben und ebenso durch die Leichtigkeit und Mannichfaltigkeit der Linien und Formen, als durch den Reiz der Neuheit zu fesseln. Am reichsten, aber auch am willkürlichsten erscheint sie am Schloss zu Chambord, wesshalb diese Art der Renaissance Chambordstyl genannt wird (Fig. 185).

Die deutsche Renaissance, die wie gesagt französischen Eingebungen und selbständigen Geschmacks-Phantasien folgte, kam auf ziemlich abenteuerliche Zusammenstellungen, in denen so wenig von der Antike, als von der Gothik wahrzunehmen ist,* denen jeder organische Zusammenhang fehlt, und auf Formen, denen zwar weder Schönheit noch Grossartigkeit nachgerühmt werden kann, die aber doch im Ganzen einen Eindruck von Reichthum, Behagen und Pracht machen, wie viele Häuser in Bremen, Nürn-

[1] Ich verweise hier auf das Prachtwerk: Der herzogliche Palast zu Urbino von F. Arnold. Leipzig, T. O. Weigel 1856.

berg, Augsburg, Braunschweig etc. und wie vielleicht selbst die beigegebenen Beispiele vom Rathhaus zu Hannover (Fig. 186) erkennen lassen.

Nach der Renaissance folgen noch zwei unter sich sehr verwandte Bau-



Fig. 185.

formen: das Roccoco und der Barockstyl (der Perücken- und der Zopfstyl). Die durch kein Gesetz und kein Bedenken zurückgehaltene Sucht nach neuen Formen, die allmähliche Entfernung vom Einfachschönen und Natur- Roccoco u. Barocco.

wahren begünstigte eine Kunstthätigkeit, die der herrschenden Ueppigkeit und Formenwidrigkeit zum Ausdruck diente.

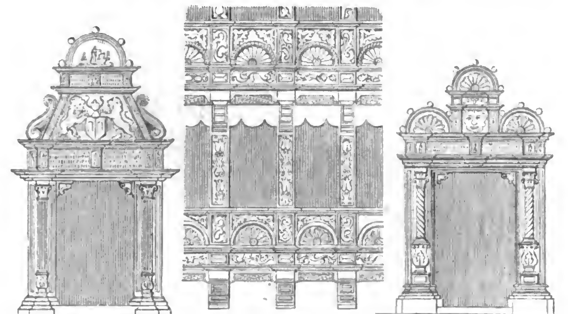


Fig. 186.

Das Roccoco duldet nicht leicht gerade Linien und Flächen, verlangt

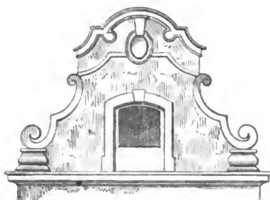


Fig. 187.



Fig. 188.

Ausladungen und Unterbrechungen (wie bei Fig. 187), statt des Rundbo-

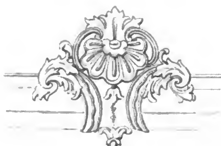


Fig. 189.



Fig. 190.

gens nimmt es den flachen oder geschwungenen, statt des Kreisrundes das Oval (Ochsenauge), oder eine Verbindung von Rund und Langviereck; Säulenschäfte werden ausgebaucht, Capitäle mit Figuren überladen (Fig. 188), Festons und Perlenschnüre, Vasen und phantastische Thiergestalten angebracht, menschliche Figuren als Säulen und Pilaster verwendet; Tragsteine



Fig. 191.

werden umgelegt und als Ornamente verwendet, alle Theile werden mit Zierrathen überladen und das Blattwerk ist ins Kraut gewachsen (Fig. 189), ohne Verbindung mit der Architektur, ohne organische Bildung (Fig. 190). Die sprechendsten Beispiele für diesen Geschmack liefern die Bauunterneh-

mungen K. Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. von Frankreich, wie die Façade von S. Paul und S. Louis in Paris (Fig. 191); den Zopfstyl finden wir am unzweideutigsten in den Bauanlagen K. Friedrichs d. Gr. in Potsdam, der u. a. seines Gleichen findet in der Thürverkleidung Fig. 192.



Fig. 192.

Wenn in der Kunstgeschichte von einem noch neuern Baustyl gesprochen werden soll, so kann damit nur das Bestreben bezeichnet werden, zu den Bauformen des Alterthumes und namentlich des griechischen, dessgleichen zu den ververschiedenen Bauformen des Mittelalters zurückzukehren, ein Bestreben, das wenigstens ein gründliches Studium der verschiedenen Style zur Bedingung macht und zu neuer selbständiger Thätigkeit reizt.

Ländliche Baukunst.

Nicht ganz mit Stillschweigen ist eine Bauform zu übergehen, die weniger ins Bereich der Kunst- als so zu sagen der Naturproducte gehört: das ist die ländliche Baukunst, eine Bauform, die unabhängig vom Zeitgeschmack, vornehmlich in den diesseitigen Alpenländern sich gebildet und erhalten hat, auf Holzconstruction beruht und durch Verständigkeit, Bequemlichkeit und malerische Anordnung mehr und mehr Aufmerksamkeit erregt und von der Kunst mit besonderer Theilnahme betrachtet wird.

Bildnerei und Malerei

finden die Formen für die Gegenstände ihrer Darstellung in der Wirklichkeit, in der uns umgebenden Natur. Menschliche Gestalten, Thiere, Berge, Bäume etc. können nicht erfunden werden wie Säulenordnungen: ihr Vorbild ist vorhanden. Dennoch unterscheiden wir die Formen einer Zeit, einer Schule, eines Künstlers genau von denen einer andern Zeit und Schule und eines andern Künstlers, da Phantasie und Formensinn einen wesentlichen Antheil haben an der Formenbildung. Diese erfolgt auf verschiedenen Wegen. Kommt es der Kunst auf die Darstellung einer Gottheit, oder überhaupt des Geistigen im Leben und in der Natur an, so wird sie ihre Formen vor allem der geistigen Anschauung (Idee) gemäss bilden und diese in Uebereinstimmung mit der Natur zu bringen suchen. Das ist das idealistische Verfahren, bei welchem das Wesentliche der äussern Erscheinung festgehalten, diese selbst aber immer als Vermittelung der geistigen Bedeutung betrachtet wird. Die Kunst durchläuft auf diesem Wege eine fast endlose Stufenfolge von der allgemeinsten, rohesten Andeutung der natürlichen Formen,

Idealismus.

bis zur Lebensfähigkeit und vollkommnen Körperlichkeit derselben, vom abstracten Idealismus (der ältesten griechischen und der byzantinischen Götter- und Heiligenbilder) bis zum idealen Realismus (der Bildnereien des Parthenon und der Rafaelischen Eva). Das Merkmal dieser Formen bleibt immer, dass sie, aus der Idee und dem künstlerischen Formensinn hervorgegangen, diesen das Uebergewicht gewahrt und nur mit Hülfe der Natur mehr und mehr äussere Wahrheit gewonnen haben. — Kommt es aber der Kunst auf die Darstellung der Wirklichkeit, wie sie sich den Sinnen zeigt, an, wobei die geistige Bedeutung untergeordnet ist, oder gar verschwindet, so gewinnt sie ihre Formen durch die Nachahmung der Natur und feiert ihre Vollendung in dieser Richtung in der Sinnentäuschung. Das ist der Weg des Naturalismus, und man sieht leicht ein, dass auch der Idealismus auf seinem Wege zum Realismus, wenn er anfängt, seines geistigen Ausgangspunktes weniger eingedenk zu sein, den mächtigen Eindrücken der Natur erliegend, in den Naturalismus übergehen kann, wie es in geringerm Mâsse schon die griechische Kunst in der Schule von Sikyon, in grösserm aber die christliche Kunst durch die bolognesische, venetianische, spanische und niederländische Schule erfahren. — Die Kunst kann aber auch von der Naturnachahmung ausgehen und sich durch Hinweglassung von nicht- oder weniger-wesentlichen Zügen dem Ideal nähern wollen. Das ist der Weg der Idealisierung. Wiewohl es den Anschein hat, als könnten Idealismus und Idealisierung an demselben Endpunkt zusammentreffen, so wird doch der Idealisierung stets ihre Herkunft von der Wirklichkeit und der Mangel eines schöpferischen Formensinns angesehen werden.

Naturalismus.

Idealisierung.

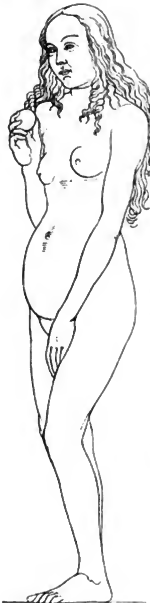


Fig. 193.

Da die idealistische Formengebung es mit Bezeichnung des Geistigen zu thun hat, und sich dafür nur der wesentlichen Züge der Natur bedient, so ist das Ergebniss ihrer Thätigkeit der Styl, in welchem die Form auf ihren einfachsten Ausdruck gebracht ist. Da, wie ich früher schon sagte, das Mâss dieser Einfachheit nach Zeiten und Kunstanschauungen verschieden ist, so gibt es verschiedene Style (einen äginetischen, einen atheniensischen, einen byzantinischen, einen römischen, einen Styl des Phidias, des Praxiteles, Rafael etc.). Einen naturalistischen Styl kann es nicht geben, da eben der Naturalismus als stricte Nachahmung der Natur das gerade Gegentheil des Styls ist, wie z. B. bei der Eva des Genter Altarwerks von Hub. van Eyk (Fig. 193), die ein mit Genauigkeit nach dem lebenden Modell gezeichnetes Naturstudium ist. Man

Styl.

kann aber von streng und von weniger streng stylisierten Formen sprechen, insofern sie entfernter oder näher mit der Natur übereinstimmen. Streng stylisiert ist u. A. die Pallas vom Tempel zu Aegina (Fig. 194); während der Paris von derselben Giebelgruppe (Fig. 195) schon weniger streng


Fig. 194.


Fig. 195.

stylisiert ist; ein vollkommen reiner Styl aber Strenge und Weichheit vereinigt, wie beim Zeus des Phidias (Fig. 196). Auch hier sind wir noch weit entfernt von einem Abguss über die Natur, ja von genauer Naturnachahmung; und doch sind alle Formen lebensfähig, lebensvoll und wahr, nur auf einen einfach grossen Ausdruck gebracht. Formen die ohne Rücksicht auf die Natur, aus der Willkür und Gewohnheit eines Künstlers hervorgehen, die Züge der Natur abschwächen oder übertreiben, sind weder stylisiert, noch idealisiert (wie nahe an beiden sie stehen mögen), sondern manieriert, wie bei der weiblichen Figur von Heinr. Goltzius (Fig. 197).

Der Styl ist die Quelle für Charakter (Wahrheit) und für Schönheit der Form. Charakter oder Wahrheit kommt aus der Bedeutung, aus dem geistigen Inhalt der Form, z. B. aus Stärke oder Anmuth, Jugend oder Alter, Ueppigkeit oder Entsagung etc. Schönheit offenbart sich in Einfachheit, Reinheit und Mässigung der Naturformen. Das Charakteristische ohne Schönheitgefühl kann durch alle Stufen der Wahrheit, Mannichfaltigkeit und Individualität bis zum Hässlichen herabsinken. Unsere deutschen Meister, selbst M. Schongauer und Dürer liefern Beispiele, namentlich in den Passionsbildern, und hier vornehmlich in den Kriegsknechten; aber auch

bei andern Gestalten vergessen sie oft über der Wahrheit die Schönheit, wie Dürer in dem gegeisselten Heiland (Fig. 198) gethan.

Die Schönheit, nicht gehalten vom Charakter, kann sich in leere, weichliche, süssliche Formen verlieren, wie bei Carlo Dolci, R. Mengs, ja selbst bei Perugino, der für seinen Prediger in der Wüste (Fig. 199) die Motive nicht im Neuen Testament gesucht. Wo Wahrheit und Schönheit sich vereinigen, wo wir Reinheit und Fülle gepaart sehen mit allen körperlichen Vorzügen, wie in der Stammmutter des Menschengeschlechts von Rafael (Fig. 200), da hat die Kunst die vollendete Form gefunden.

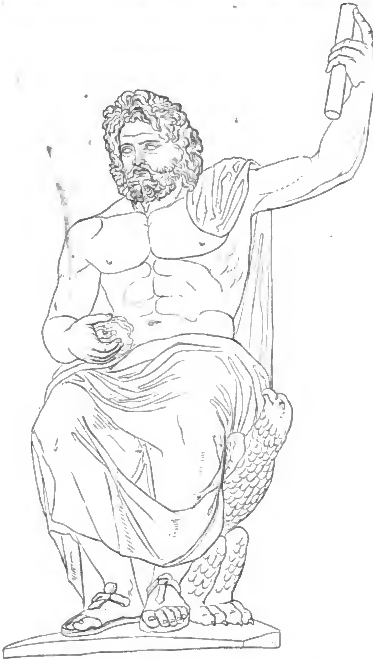


Fig. 196.



Fig. 197.

Es gibt aber noch zwei Modificationen der Schönheit und ein Widerspiel derselben: einmal das Anmuthige und Reizende, was Wohlgefallen erregt, ohne wie die Madonnen Correggio's, oder wie die Grazien eines antiken Cameo (Fig. 201), den strengen Anforderungen an Einfachheit und

Reinheit der Form genügen zu wollen, und zu dem das Widerwärtige und Ekelhafte den Gegensatz bildet: sodann das Grossartige, das zur Wahrheit und Schönheit die grösstmögliche Einfachheit und Einheit verlangt, wie der Moses des Michel Angelo, oder die Juno Ludovisi, Fig. 202, und dem das Kleinliche gegenübersteht.

Das Widerspiel aber wird vom Humor gebildet. Bei seiner Lust an Verbindung von Gegensätzen scheut er sich nicht vor dem Hässlichen, und weiss uns dafür einzunehmen, indem er es mit Frohsein und Behagen durchdringt, wie wir es bei Teniers und Ostade sehen, oder in bacchischen Figuren des Alterthums, z. B. im trunkenen Silen auf dem Kothurn (Fig. 203).



Fig. 198.



Fig. 199.

Die Formen können auch blos angedeutet sein, wie in der byzantinischen Kunst (Fig. 204), richtig empfunden oder gefühlt, aber nicht durchgebildet, wie bei Giotto (Fig. 205); auch incorrect, wenn sie aus Verzeichnungen; missverstanden, wenn sie aus falscher Auffassung der Natur hervorgehen, wie etwa, wenn Knochen und Muskeln verwechselt werden. Leer ist die Form, wenn sie zu allgemein, ohne die dem Leben eigenthümliche Mannichfaltigkeit der Flächen ist; weichlich, wenn die Unterlage der Knochen nicht sichtbar ausgedrückt; knorrig, wenn sie wie in den Schnitzwerken des 15. u. 16. Jahrhunderts zu stark angegeben ist.

Schöne und reizende Formen sind möglicher Weise, charakteristische mit Gewissheit dem Naturalismus eigen. Erhebt der Naturalismus sich zu einer Stärke, dass gewissermåssen der Geist der Natur aus ihm spricht, so kann er selbst grossartig sein, wie in der venetianischen und spanischen Malerschule, oder im barberinischen Faun der Glyptothek zu München.

Was bisher von den Formen gesagt worden, bezieht sich vorzugsweis

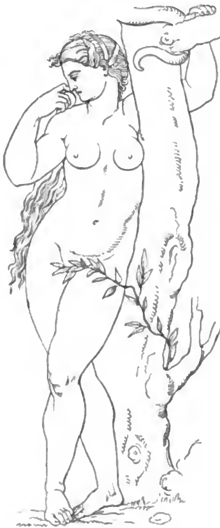


Fig. 200.

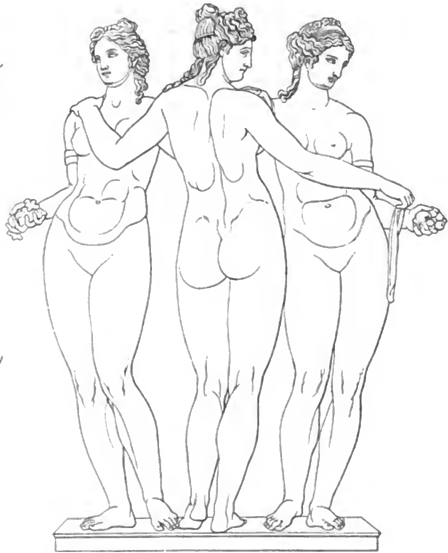


Fig. 201.

auf Körper- und Gesichtsformen. Es hat aber auch seine Geltung bei den so überaus wichtigen Formen der Gewänder. Das Gewand soll den Kör- Gewänder. per bedecken, aber doch seine Gestalt und Bewegung sehen lassen, ja hervorheben. Desshalb müssen vornehmlich sowohl die grössern Flächen, als die Gelenkpunkte, Schulter, Ellenbogen, Hüfte, Knie etc. erkennbar bleiben; Vertiefungen der Gewänder passen wohl zwischen Arm und Körper, zwischen die Beine, aber nicht auf breite und erhöhte Körperflächen, nicht auf Brust, Leib, Schenkel etc. Schwer herabhängende Gewandmassen stimmen nicht zu starker Bewegung, fliegende nicht zu einer ruhigen Stellung.

Man spürt die Bedeutung des Gewandes nicht deutlicher, als wenn sie vom Künstler nicht erkannt oder beobachtet worden, wie z. B. bei einer ster-



Fig. 202.



Fig. 203.



Fig. 204.

benden Maria in einem altschwäbischen Bilde (Fig. 206), wo das herabfallende Gewand keine Andeutung von Knie, Kniekehle und Fuss enthält und eine tiefe Querfalte über den Oberschenkel geht; oder auch, wenn wohl das Gesetz erkannt, aber nicht in Uebereinstimmung mit der Natur beobachtet ist, wenn der Künstler, um die Körpertheile oder Theilungen recht sichtbar zu machen, das Gewand so gelegt und gesteckt hat, wie es durch keine Haltung und Bewegung je von selbst hätte kommen können. Der Art ist das Gewand Fig. 207 aus einem Bilde von Bart. Vivarini.

Diess Bestreben, den Körper ungeachtet des Gewandes recht sichtbar zu machen, hat zu jener Uebertreibung ge-



Fig. 205.



Fig. 206.

führt, durch welche ein weites Frauenkleid zur enganliegenden Hose wird, und die selbst noch in Jugendarbeiten Rafaels vorkommt, wie in dem Engel (Fig. 208); oder wo, wie bei einer Marmorgruppe von Tullio Lombardo (Fig. 209) ein dünnes Kleidungsstück nass über den nackten Körper gelegt zu sein scheint.

Gewänder können lose, aber ruhig den Körper umgeben; sie können aber auch durch die Bewegung der Gestalt, oder vom Winde bewegt erschei-



Fig. 207.



Fig. 208.

nen, wie das fliegende Gewand einer Victoria auf dem Grabmal zu Xanthus (Fig. 210).

Gewänder sind entweder ideale, höchst einfache Bekleidungen, bestehend aus einem kürzeren oder längeren Kleid (auch Ober- und Unterkleid) mit oder ohne Aermel, und einem Mantel; oder sie richten sich nach dem Gebrauch der Zeiten, Völker und Personen, die geschildert werden sollen, und sind Trachten. Die Formen der Gewandung werden zum guten Theil durch die Anordnung hervorgebracht. Zur Anordnung gehört, wenn sie

nicht einförmig und hässlich werden soll, Phantasie und Geschmack; bei den Trachten ist ausserdem Kenntniss nothwendig.

Die Natur hilft dem Künstler wenig bei Anordnung der Gewänder; Phantasie und Geschmack müssen ihm die Motive an die Hand geben, d. h. die Lage, Richtung, Bewegung und Verbindung der Gewandtheile bestimmen, als die Beweggründe (das sind Motive!) für die Form und den Zug des Gefältes. Die Priesterin (Fig. 211) hat den Mantel straff unter den



Fig. 209.

linken Arm emporgenommen; das ist das Motiv für die lang gezogenen Falten; die Madonna (Fig. 212) lässt den Mantel weit herabfallen und legt ein aufgehobenes Ende auf den linken Arm; das ist das Motiv für die ganze Bewegung der Mantelfalten.

Die Formen, die aus Motiven folgen, nennt man motiviert, z. B. die Brüche des Gewandes der Fig. 211, da wo es sich am Boden staucht; oder das fliegende Gefälte der Fig. 210, da die Gestalt sich heftig bewegt; unmotiviert aber ist das fliegende Gewand bei Fig. 199, da die Gestalt ganz

ruhig steht (und auch, wie sich aus den übrigen Figuren des Bildes, in dem sie steht, ergibt, kein Wind dasselbe aufbläht). Nicht gänzlich unmotiviert, aber doch nur künstlich motiviert ist eine Anordnung, die nicht durch die natürliche Bewegung bedingt ist und erklärt werden kann, sondern nur um schöne Linien und Formen zu gewinnen gemacht worden. Wie müsste das Gewand (Fig. 213) aus einem Gemälde von Soddoma gelegt sein, dass es halb Mantel, halb Aermel werden könnte?



Fig. 210.



Fig. 211.

Indem das Gewand der Gestalt und Bewegung des Körpers folgt, bildet es Flächen, Falten, Brüche und Ränder.

Die Flächen können schmal sein, wie bei Fig. 212, oder breit, wie bei dem Christus aus Orcagna's Weltgericht im Campo santo zu Pisa (Fig. 214); leer, wie ebenda, oder durch kleine Erhöhungen und Vertiefungen belebt, wie in Fig. 213.

Die Falten sind entweder langgezogen, wie bei der antiken Statue Fig. 211, oder weich geschwungen, wie in den Malereien der altcölni-

schen Schule, oder bei der Madonna Fig. 212, oder dünn oder dick mit und ohne Rücksicht auf den Stoff; fliessend, wie bei der tanzenden Victoria Fig. 210; bestimmt, wie in der gesammten ältern Kunst, oder unbestimmt, wie in der spätern Zeit, z. B. bei Fig. 215, einförmig, wie bei Fig. 209, mannichfaltig wie bei Fig. 213; antikisierend, d. h. der Antike nachgebildet, wie etwa die romanische Baukunst antike Bauformen nachahmte, und wie vornehmlich die deutsche Bildnerei im 11. und 12. Jahrhundert das Gefälte formte, z. B. bei den Gestalten der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (Fig. 216); oder in einem neuen, freien Styl der Renaissance, (wie bei Rafael, Soddoma (Fig. 213) etc.

Die Falten können formlos und



Fig. 212.



Fig. 213.

ohne Rücksicht auf Möglichkeit und Wirklichkeit nur angedeutet sein, wie in den meisten Miniaturen und Elfenbeinschnitzwerken byzantinischen Styls (Fig. 217), oder mit Verständniss durchgeführt, wie bei Fig. 216, und den meisten Spätern ohnehin; sie können den Stoff (Seide, Wolle, Leinen, Pelz etc.) ausdrücken sollen, oder nicht; sie können eine momentane Bewegung bezeichnen, oder durch Tragen des Kleidungsstücks entstanden sein (Gewohnheitfalten); die Falten können ein-

fach (Fig. 211) oder vielfach gebrochen sein, wie bei den Holzschnitzwerken des 15. Jahrhunderts (Fig. 218), denen die Malerei folgte.

Die Brüche der Falten sind entweder scharf, wie bei Fig. 206, 207, oder auf dem Schnitzwerk aus der altschlesischen Schule (Fig. 218), oder überhaupt den deutschen Schnitz- und Malerwerken des 15. Jahrhunderts nach dem Einfluss der Van Eyks; oder abgerundet, wie in der Antike (Fig. 211) und deren Nachahmung (Fig. 216), oder in Deutschland bis in



Fig. 214.

den Anfang des 15. Jahrhunderts (Fig. 212) und in der italienischen Kunst vom 14. Jahrhundert an (mit Ausnahme der Venetianer), vgl. Fig. 199, 208, 209, 213, fast allgemein; flach oder tief (Fig. 218), einfach (Fig. 206) oder knitterig, wie bei A. Dürer (Fig. 219).

Die Gegensätze von Falten und Brüchen sind entweder einfach (Fig. 214), oder mässig (Fig. 213), oder heftig und disharmonisch (Fig. 218).

Die Ränder können starr, ein- und gleichförmig sein, wie bei der äginetischen Pallas (Fig. 220), oder dem byzantinischen Evangelisten (Fig. 217), oder belebt, wie bei dem Halberstädter Apostel (Fig. 216, und weniger belebt bei der Madonna Fig. 212); oder durch Umschlagen mannichfaltig, wie bei der Fig. 199, oder auch blos unruhig und un-



Fig. 215.

willkürlich, wie bei Fig. 215, nicht hinlänglich durchgebildet (wie bei vielen alten Italienern, Fig. 214, und Deutschen, Fig. 218), oder von vollkommenener Durchbildung (wie bei Rafael, Fig. 208) und bei den Bildnereien der sächsischen Schule, z. B. der goldenen Pforte in Freiberg.

Der Styl der Gewänder im Allgemeinen ist entweder sehr einfach, die Faltenzüge verlaufen in der eingeschlagenen Richtung, und brechen sich

nicht mehr, als die Bewegung der Gestalten erfordert, wie bei dem Mönch (Fig. 221); er kann sogar ärmlich werden, wie in der alten bolognesischen Schule und zuweilen bei Giotto (Fig. 222); er wird reich genannt, wenn er, wie bei den Venetianern, zur Hebung der einfach gehaltenen Formen der Carnation, sich in vielen kleinen Gegensätzen gefällt, oder wie bei Rafael, eine Fülle von Formen, Mannichfaltigkeit der Flächen und Verschiebungen zeigt, ohne die Hauptaufgabe zu vernachlässigen, ohne Gestalt und Bewe-



Fig. 216.



Fig. 217.

gung zu beeinträchtigen, wie u. A. in der Figur des Engels aus den Sibyllen in der Madonna della Pace zu Rom (Fig. 223); er wird aber überladen, wenn er eben diese nothwendigen Rücksichten durch die Masse seiner Gewänder und Gewandformen verletzt.

Styllos wird ein Gewand, wenn die Formen und Züge der Falten unbestimmt sind und unsicher und unklar zwischen Bruch und Zug schwanken, wie bei Fig. 215; wenn es ohne Beachtung der Bewegung nach dem Glieder-

mann gezeichnet ist, wie Fig. 224; wenn die Falten die Motive nicht erkennen lassen; wenn überhaupt klar ausgesprochene Motive fehlen und der Zufall allein zu walten scheint, wie bei der Madonna von Rembrandt (Fig. 225).

Trachten, Waffen, Geräthschaften und dergl. gehören bestimmten Zeiten und Völkern an, doch auch bei ihnen hat sich die Kunst das Recht nicht nehmen lassen, Formen zu erfinden, welche mit den idealen Gewandformen in Uebereinstimmung sind. Die Hauptmerkmale dieser idealen Trachten, Waffen etc. sind grösstmögliche Einfachheit, Beschränkung auf das Wesentliche, Anpassen an Trachten etc.



Fig. 218.



Fig. 219.

die Körperform, Vermeidung kleiner Details von Ausputz und dergl. Antike Reliefs, Rafaels Loggien und Stanzen bieten mannichfache Beispiele.

Im Gegensatz damit hält der Naturalismus sich an die Wirklichkeit, und zwar entweder an die ihn umgebende Wirklichkeit, so dass er Trachten und Waffen der Gegenwart für Gestalten und Geschichten fremder Völker und vergangener Zeiten verwendet (wie die altniederdeutsche und die vene-

tianische Schule, Fesele, der den Porsenna mit Kanonen und in der Tracht des 16. Jahrhunderts vor Rom erscheinen lässt), oder dass er ethnographisch sich möglichst genau danach richtet, welche Waffen bestimmte Völker und Personen zu bestimmten Zeiten geführt und wie sie sich gekleidet haben. Diese dem Princip nach durch und durch naturalistische Behandlung des Costümes kann sich



Fig. 220.



Fig. 221.

mit idealistischer, oder stylisierter (Anordnung und) Formengebung im Einzelnen verbinden, wie in der altniederdeutschen Schule, sie kann aber auch durch eine vollkommene Naturnachahmung den historischen Charakter ganz aufgeben und im Genre aufgehen, wie zum Theil die moderne französische Schule (Eliesar v. Vernet etc.)



Fig. 222.

Zu den Bekleidungen dienen verschiedene Stoffe, Wolle, Baumwolle, Leinwand, Seide, Sammt, Pelz etc. Jeder Stoff

hat seine eigenen Formen, Falten, Brüche. Die Kunst kann diese Unterschiede mehr oder minder betonen; eine bis zur Täuschung gesteigerte Nachahmung stellt sich der Na-



Fig. 223.



Fig. 224.

turalismus als Aufgabe, während der Idealismus, die Reinheit und Schönheit



Fig. 225.

der Form erstrebend, sich mit den allgemeinen Unterschieden von feinen und stärken, haarigen und glatten Stoffen begnügt.

Haar- u. Bartwuchs. In Bezug auf den Haar- und Bartwuchs ist ein ziemlich durchgreifender Unterschied zwischen bildnerischer und malerischer Formengebung. Die Bildnerei ist darauf bedacht, die Haare in Massen zu fassen, so dass sie ein compactes Aussehen gewinnen (Fig. 226); die Malerei kann mit ihren Mitteln leichter den Charakter der lockern Massenlosigkeit, bis zur Angabe der einzelnen Haare erreichen. Je strenger stylisiert das Haar ist, je mehr ist es in Massen geformt ohne Andeutung der natürlichen Beschaffenheit; je mehr es diese ausdrücken soll, je weiter entfernt es sich vom Styl der Bildnerei und nähert sich dem malerischen Styl. Conventionell nennt man die Form, wenn

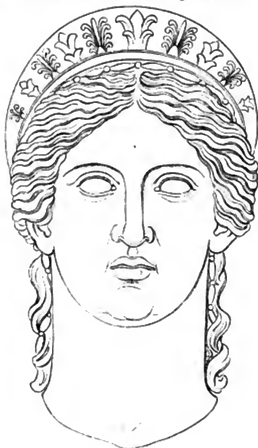


Fig. 226.



Fig. 227.

sie wie bei den Aegineten oder bei altetruskischen Bronzen (Fig. 227), gewissermässen durch eine getroffene Uebereinkunft für Haarform gehalten wird, während fast keine Spur von Aehnlichkeit mit Haar zu entdecken ist. Der edle, grosse bildnerische Styl bildet zwar auch feste Formen, weiss aber durch die Verschiedenheit der Grösse, Lage und Gruppierung der Massen den Eindruck der Haarähnlichkeit hervorzubringen, was natürlich der Malerei durch Farbe, Glanz, und selbst durch Haarstriche (wie bei Dürer, Holbein u. A.) viel vollkommner gelingt.

Die Charakterbildung

steht in unmittelbarer Verbindung mit der Formenbildung, deren Quelle sowohl als höchster Ausgangspunkt sie ist. Charakter ist das Gepräge eines Gegenstandes. Durch das Gepräge wird eine Münze von andern eines an-

dern Werthes unterschieden und zugleich als Gattung eines und desselben Werthes bezeichnet. Und so soll ein Charakter in der Kunst ebensowohl etwas Allgemeines (einen Gattungsbegriff), als etwas Besonderes (eine Individualität), ja in dem Besondern das Allgemeine bezeichnen. Je bestimmter das Gepräge eines Gegenstandes ausgedrückt ist, je eher kann man sagen: »er habe Charakter«; ein durch ein unterscheidendes, — gleichviel ob vollkommenes oder unvollkommenes — Gepräge ausgezeichnetes Individuum ist ein Charakter.

Im Allgemeinen unterscheiden sich die Charaktere nach dem Mâss, in welchem entweder das Allgemeine (der Begriff), oder das Besondere (die Persönlichkeit) überwiegt. Im erstern Fall ist der Charakter ein vorherrschend geistiges Wesen, der Gleichheit wie der Gemeinschaft mit allem Irdischen und Körperlichen möglichst entrückt, ein Gegenstand innerer Anschauung: ein Ideal. — Dem Ideal entgegengesetzt ist der persönliche Charakter. Hier hat es die Kunst mit bestimmten, der Religion, der Geschichte, dem Leben, der Dichtkunst und der Phantasie überhaupt entnommenen Individuen zu thun, deren Wiege und Grab unserm Planeten angehört, deren Leben sich innerhalb seiner Gesetze bewegt. — Tritt ein Gleichgewicht ein zwischen Besonderem und Allgemeinem, zwischen Körperlich-Irdischem und Geistig-Ueberirdischem, so entstehen die Ideal-Charaktere vergötterter Menschen: Heroen und Heilige.

Die bildende Kunst hat nicht, oder nur in sehr beschränkter Weise die Freiheit, mit welcher die Dichtkunst ihre Charaktere bildet. Sie erhält sie — wenn auch noch unsichtbar — doch mehr oder weniger fertig von aussen und hat sie nur anschaulich zu machen. Auch hat sie nicht den Vortheil des Dichters, sie in steter Bewegung der Zeit, in Fortentwickelung und Handlung zu zeigen, sondern ist auf bestimmte Momente, auf Unwandelbarkeit im Raum beschränkt.

Die Grundbedingung aller Charakterbildung ist Wahrheit, d. i. Uebereinstimmung der äussern Erscheinung mit der innern Bedeutung. Durch sie allein unterscheidet sich ein Charakter vom andern, und gibt sich selbst uns klar zu erkennen. Das wirksamste Mittel dafür ist in erster Linie die Formenbildung, wodurch für den flüchtigsten Blick starke und weiche, alte und junge, hohe und niedere etc. Charaktere sich unterscheiden. Wenn dann in gleicher Richtung auch die Proportionen, Gewänder, Trachten, Waffen etc. Einfluss üben, so liegt doch der Hauptnachdruck in den Zügen des Gesichts und deren Ausdruck, in Bewegung und Haltung der Gestalt.

Die Kunst hat nun zwei Wege vor sich, Ideale und Charaktere zu bilden: entweder sucht sie zu dem Geistigen, dem Begriff, die entsprechende äussere, körperliche Erscheinung (wie diess schon oben bei der »Formengebung« auseinandergesetzt wurde); oder sie fasst eine solche zuerst ins Auge und sucht sie durch Abstreifen von Besonderheiten und Zufälligkeiten zu verallgemeinern, oder durch allerlei Zuthaten mit der geistigen Bedeutung in Uebereinstimmung zu bringen. Jean Paul (in der »Vorschule der Aesthe-

tik«, II. §. 57) nennt den einen dieser Wege den poetischen, den andern den der Prosa. »Der Prosaiker (sagt er) holt ein wirkliches Wesen aus seinem Kreise und will es zu einem idealen daraus erheben durch poetische Anhängsel; der Dichter stattet umgekehrt sein ideales Geschöpf mit den individualisierenden Habseligkeiten der Wirklichkeit aus«. — Ein Professor an der Akademie zu München (unter Langer) pflegte die Schüler beim Actzeichnen zu »historischer Auffassung des Modells« aufzumuntern, indem er ihnen rieth, demselben Bogen und Pfeile in die Hand zu geben, dass es ein Amor würde, oder es durch eine beigefügte Lyra zum Apoll zu machen; dabei aber freilich auch einigen antiken Schwung in die Linien zu legen.

Der erste der beiden von mir angegebenen Wege zur Bildung von Idealen und Charakteren ist auch als der dem künstlerischen Bildungstriebe am meisten entsprechende zuerst von der Kunst eingeschlagen worden. Wir werden uns nun vor allen Dingen über

die Ideale der Kunst

im Allgemeinen Rechenschaft geben müssen. Unter Ideal verstehen wir nach dem Bisherigen die Darstellung, Verkörperung oder Versinnlichung einer Idee, d. i. der Anschauung oder Vorstellung eines Gedankens oder Begriffs. Wie nun das Geistige allem Körperlichen übergeordnet ist und es bestimmt, so kann das Ideal durch die Verkörperung dem Körperlichen nicht gleichgestellt oder untergeordnet, sondern



Fig. 228.

muss darüber gehalten werden; doch nicht so fern, dass es aufhört lebensfähig zu sein, wenn es auch mit uns nicht auf derselben Stufe der Wirklichkeit steht.

Es muss desshalb bei aller Bestimmtheit allgemein, bei aller Lebensfähigkeit übernatürlich sein — eine Gottheit. Allmacht, Fruchtbarkeit, Schönheit, Kriegslust etc. sind Ideen, deren sinnlich wahrnehmbare Darstellungen in den Idealen der Kunst, in Zeus, Demeter, Aphrodite, Ares etc. zu finden sind. Diese aus der Idee geborenen Darstellungen sind ursprünglich weit entfernt von Vollkommenheit, aber der Vervollkommnung, der Uebereinstimmung mit den Bedingungen des Lebens fähig. Auf der erreichbar höchsten Stufe der Vollkommenheit sind sie Ideale im engern Sinne des Wortes, wie der Zeus des Phidias (Fig. 228), die Aphrodite des Praxiteles (Fig. 229) u. a. m.

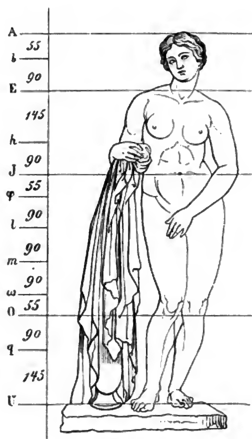


Fig. 229.

In den Ideen sehen wir den Gedankenreichthum eines Volkes, einer Zeit; in den Idealen die Stufe ihrer Kunstbildung. Die mythologischen Gottheiten sind Ideen, der Ausdruck bestimmter Anschauungen und Vorstellungen. Diesen gibt die Kunst eine fest umschriebene Form und bildet die Ideale der Religion. Dabei wird neben dem Unterschied von Geschlecht und Alter vornehmlich die geistige Bedeutung der Gottheit das gestaltende Motiv sein.

Es ist aber die Schwierigkeit nicht zu verkennen, allgemeine geistige Beziehungen ohne ganz besondere körperliche Bezeichnungen unzweifelhaft auszusprechen. Desshalb hat die Kunst bei der Bildung von Idealen und Idealcharakteren bestimmte äussere Züge (Form der Nase, der Augen etc., Schnitt und Anordnung von Haar und Bart etc.) festgestellt, an denen sie sogleich zu erkennen sind; ja selbst zu diesen Zügen noch gewisse Merkzeichen als Beigaben (Attribute) hinzugefügt: den Delphin oder die Taube zur Venus, den Adler zum Jupiter, die phrygische Mütze zum Odysseus, den Ochsen zum Lucas, das Rad zur Katharina etc., um jeder Verwechselung vorzubeugen.

Zur Erläuterung des über die Ideale der Kunst im Allgemeinen Gesagten wollen wir nun einige Beispiele aufführen, und zwar aus der ägyptischen, der griechischen und der christlichen Kunst.

Die Ideale der ägyptischen Kunst

Ideale d. ägypt. Kunst. haben als gemeinschaftlichen Charakterzug den Gegensatz gegen die Menschheit und deren Leben. Ist Bewegung das Merkmal des Lebens, so sind die ägyptischen Götter-Ideale leblos, in Ruhe bis zur Erstarrung, und gegenüber der Mannichfaltigkeit wirklicher Erscheinungen gehen sie in Einförmigkeit auf. Das ist die Ruhe und Unwandelbarkeit der Gottheit. Weiter entspricht es — vor der ägyptischen Anschauungsweise — dem Wesen der Gottheit nicht, nachzusinnen und nach den Entschliessungen des abwägenden Verstandes, wie Menschen pflegen, zu handeln, sondern nach einem zweifellosen, sichern, unwiderstehlichen Triebe, aus Instinkt, wie das Thier, dem desshalb göttliche Verehrung gezollt wurde; ja das theilweis mit der Menschengestalt verbunden einigen der Götterideale ihre Form gab; wie Anubis mit dem Kopf eines Hundes, Typhon mit dem eines Krokodils, Osiris mit dem eines Sperbers oder Habichts, Pooh, der Mondgott, mit dem eines Hundsaffen abgebildet wurden (Fig. 230). Isis erschien mit Kuhhörnern, selbst mit dem Kopf einer Kuh, Horus mit dem Geierkopf, Bubastis mit dem Katzenkopf.



Fig. 230.

Die Ideale der griechischen Kunst

Ideale d. griech. Kunst. wissen den Zauber, in welchem die ägyptische gehalten wurde, allmählich zu überwinden und werden, inniger durchdrungen vom Geist und der Idee, zugleich freier und menschlicher, und doch grösser und göttlicher. In Zeus (s. Fig. 228 p. 184) stellt die griechische Kunst das Ideal der Allmacht und Ruhe, Weisheit und Milde vor uns auf; Allmacht ohne Milde erkennen wir im finstern Aides, ohne Ruhe im stürmischen Poseidon; an das Irdische streift Hephästos; das Ideal körperlicher Stärke ist Herakles; feiner und schneidiger Kraft Ares: Sendboten-Geschick und Geschwindigkeit gibt sich in Hermes kund; Jünglings-Schönheit, Adel des Geistes und Frische der Thatkraft in Apollon; während Bacchos mit weichlichen, ins Weibliche überspielenden Zügen das Bild des heitern Sinnengenusses ist. Das Ideal weiblicher Würde und Hoheit ist Here (s. Fig. 226), das der Ueberlegenheit durch Waffen, Kunst und Wissenschaft die männliche Jungfrau Athene; das Ideal weiblicher Schönheit und Liebeslust ist Aphrodite (s. Fig. 229), das der Anmuth sind die Charitinnen (Fig. 231), und das des Schreckens ist Gorgo (Fig. 232. 233). Artemis hält, wie Athene, sich fern von den Verlockungen der Liebe; auch ihre Züge spielen ins Männliche, wie ihre Beschäftigung, die Jagd, für welche sie mit Gewandtheit und Jugendfrische ausgerüstet ist. Demeter bil-

det den ernsten Gegensatz zu Bacchos, mit dem sie die geheimnissvolle Bedeutung von Sterben und Auferstehung theilt. Aber sie sorgt für die nothwendigen Lebensbedürfnisse, schützt den häuslichen Herd und ist ein rührendes Beispiel der Mutterliebe.

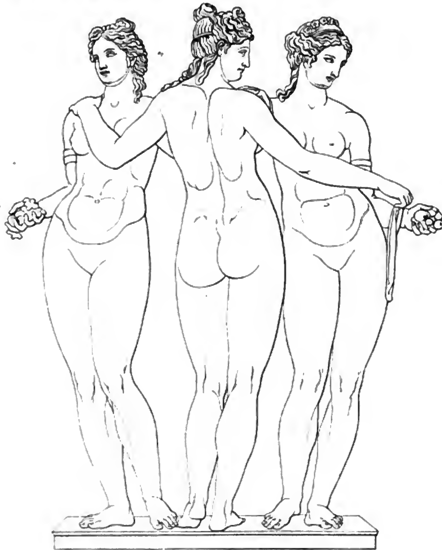


Fig. 231.

Aber die Phantasie der Völker des Alterthums bleibt nicht stehen vor diesen und ähnlichen Götter-Idealen; auch die wirkliche Welt betrachtet sie, wenn die Zeit sie in duftige Ferne gerückt, mit dem Auge der Dichtkunst und bevölkert sie mit den Kindern und Kindeskindern der Götter, mit Heroen und Heroïnen, in denen wir die Götter-Ideale wiederscheinen sehen. In den Helden vor Troja z. B. haben wir alle Abstufungen der Tapferkeit vom unbeugsamen Adelstolz des Achilleus bis zur Schlauheit und Energie des Odysseus, vom kühnen Uebermuth des Diomedes bis zur mauerfesten Kraft des Telamoniers Ajas; dann auch die hochsinnige, von Vaterlandsliebe durchglühte Kampflust Hektors, die verweichlichte Prinzennatur des Paris; die selbst Greise rührende Schönheit der Helena, die heregleiche Weiblichkeit Andromaches und die Seelenerhabenheit der Apollo-Priesterin Kassandra.

Verweilen wir vorläufig bei diesen und ähnlichen Idealen der griechischen Kunst, so nehmen wir daran vor allem ihre innige Verbindung mit einer Idee wahr; sei's, dass sie wie die Götter aus ihr geboren, oder wie die Heroen mit ihr vermählt waren. Durchaus geistiger Natur, weniger Persönlichkeiten, als Begriff, weniger von individueller als von allgemeiner Bedeutung, sind sie dessen ungeachtet nicht vom Leben, von der Möglichkeit der Existenz geschieden; aber ebenso gewiss sind sie nicht Erscheinungen der gemeinen Wirklichkeit; vielmehr gehören sie einer übernatürlichen Welt, in die unsere Sinne nicht reichen, und deren Ordnung unser Verstand nicht begreift, als Einwohner oder Abkömmlinge an.

Wenn wir nun in den vollendeten Idealen der griechischen Kunst verkörperte Ideen und Lebensfähigkeit und wirkliche Menschen gleichsam als augenscheinliche, handgreifliche Gedanken sehen, so dürfen wir sicher annehmen, dass in ihnen die Gesetze der Idealbildung niedergelegt sind. Unbekümmert um täuschende Naturwahrheit, oder um Schönheit, Anmuth, Pracht etc. geht die griechische Kunst bei der Bildung der Ideale von der dem Ideal zu Grunde liegenden Idee aus, und sucht diese so gut und deutlich als möglich auszusprechen. Erst allmählich wird sie durch den Gebrauch der Körperformen auf die Natur und die Uebereinstimmung mit ihr und zuletzt auf die Anforderungen der Schönheit hingewiesen. So lange sie sich des Ursprungs ihrer Ideale bewusst ist, wird sie durch Wahrheit und Schönheit nur gewinnen, der Vollkommenheit zugehen; sobald sie die Wirklichkeit oder auch die Schönheit als alleinige Leitsterne betrachtet, sinkt sie von der geistigen Höhe bis selbst zur Bedeutungslosigkeit.

So konnte aus dem gräulichen Medusenhaupt vom Tempel zu Agrigent (Fig. 232), dieser fast formlosen Fratze, für die nichts als der Ausdruck der



Fig. 232.



Fig. 233.

versteinernden Kraft in der Absicht des Bildners gelegen zu haben scheint, das hohe Idealbild der Gorgo werden, dessen wunderbare Schönheit noch immer von dem schreckenvollen versteinernden Zauber überboten wird, der diesem Ideal zu Grunde liegt (Fig. 233). So bildete die hellenische Kunst nach

und nach die Idealgestalten des Zeus, der Hera, Aphrodite und sämmtlicher Bewohner des Olympos.

Anders natürlich verhält es sich mit den Gestalten des wirklichen Lebens. Götter und Halbgötter sind die Ideale der griechischen Kunst, und mit ihnen die Gebilde einer phantasiereichen Gedankenwelt, die Personificationen von Ländern und Städten, Bergen und Flüssen, selbst von Seelenzuständen, Empfindungen und Vorstellungen; nicht aber bestimmte Persönlichkeiten, kein Sokrates, Perikles, Themistokles, wenngleich die durch die Ideale gebildete Ausdrucksweise auch auf ihre Darstellung Einfluss ausübt.

Die Ideale der christlichen Kunst

können keinem andern Bildungsgesetz folgen, als die Ideale überhaupt: auch sie bedürfen einer mythologischen, übernatürlichen Grundlage, einer allgemeinen geistigen Bedeutsamkeit. Das Christenthum aber ist eine geschichtliche Thatsache und steht mit seinen Wurzeln im Boden der Wirklichkeit. Um eine Geburtstätte seiner Ideale zu gewinnen, muss es die Geschichte in das Gewand der Sage kleiden, Ueberlieferungen des alten Glaubens für den neuen entlehnen und umbilden und von dem Leben unter Naturgesetzen abschweifen in Gebiete, in denen diese ihre volle Geltung nicht haben, und die damit eine übernatürliche Welt, die Bedingung der Idealbildung darbieten. Ideale d. christl. Kunst.

Ausser der übernatürlichen Herkunft verlangen die Ideale einen Gedanken-Inhalt, eine geistige Bedeutung. In der griechischen Kunst ist er überall mit den Mitteln der Kunst auszusprechen; die in den Idealen zusammentreffenden Gegensätze von männlich und weiblich, mächtig und mild, kräftig und schön etc. verhalten sich nicht feindlich zu einander, und sind in ihrer Versöhnung ebenso anschaulich zu machen, als sie zu versöhnen waren. Aber der vom Christenthum verkündeten Gottheit fehlt zur Idealbildung gerade das wesentliche Erforderniss der Anschaulichkeit: Alle Versuche, die Dreieinigkeit zu versinnlichen, — man mochte nun eine Gestalt mit drei Angesichtern (wie im Dom zu Montpellier) oder drei gleiche, gleichgekleidete, gleichgekrönte Männer (wie der älteste Holbein oder Maitre Etienne Chevalier in den Brentano'schen Miniaturen zu Frankfurt a. M. gethan) oder, nach gewöhnlicher Art, einen alten und einen jungen Mann mit einer Taube zwischen Beiden wählen — mussten unbefriedigt lassen, da der Widerspruch dabei nicht gelöst ist, vor den Sinnen eins stets eins, drei stets drei bleibt.

Selbst Rafael in der »Disputa« hat die drei Personen nicht zu einigen gewusst, und umgibt den selbständigen Christus mit Heiligen, den »Vater« über ihm mit Engeln. Am sinnreichsten und tiefsinnigsten hat A. Dürer die Aufgabe gefasst in seiner berühmten »Dreieinigkeit«, in welchem Gemälde Gott Vater den Gekreuzigten, also den todten Christus (wie auch im Holzschnitt, wo der Leichnam Christi im Schôsse Gottes liegt) mit beiden Armen hält, und die Schaar der Engel und Heiligen mitsammt der ganzen Christenheit das Symbol des heiligen Geistes erläutert. Christus musste erst ster-

ben, und in Gott zurück- und aufgehen, ehe der Geist von Gott ausgehen und als Kirche Gestalt gewinnen konnte.

Die Grösse und Kraft des Gedankens muss man anerkennen; aber eine ideale Darstellung des Christengottes, nach der präcisen Weise der mythologischen Gottheiten ist damit der Kunst nicht gegeben.

Anders verhält es sich, sobald die Kunst von der »Dreieinigkeit« abse-



Fig. 234.

hend, die Personen einzeln nimmt. Dann ist »Gott Vater« Schöpfer und Erhalter der Welt, allmächtig, allweise und allgütig, und fällt, wenn nicht gerade der alttestamentliche Zorn betont werden soll, so ziemlich mit dem olympischen Zeus zusammen.

Sehr grossartig ist die Auffassung Gottes des Vaters in den Bildern

Michel Angelo's von der Erd- und Menschenschöpfung in der Sixtina. Von den Neuern hat den Gedanken Keiner in solcher Tiefe und mit so grosser Kraft erfasst, als Cornelius in der Ludwigskirche zu München (Fig. 234). Hier ist der Gedanke der Weltenschöpfung mit dem der ersten Bewegung auf das anschaulichste verbunden: ruhige Kraft und feurige Erregung. Es ist ein Sinnbild der Allmacht, und damit der umfassendste Ausdruck des Urhebers alles Seins, für dessen weitere Beziehungen zur Welt und Menschheit andere symbolische Gestalten mit ihm in Verbindung gebracht werden.

Sehr übel ist die Kunst daran mit dem »Heiligen Geist«, für dessen Darstellung sie von den Ueberlieferungen der Religion in den Fetischismus der Aegypter zurückgewiesen und genöthigt wird, die Gaben der Weissagung, der Auslegung, der Sprachen und alle Offenbarungen des Geistes durch das völlig ausdrucklose Symbol einer Taube zur Anschauung zu bringen.

Dafür bleibt uns als hohes Ideal der christlichen Kunst der »Sohn«. In ihm erfüllen sich die Bedingungen der Idealbildung: die Abkunft von der Gottheit, sogar das eigne Gottsein, und dazu der nicht unlösliche Widerspruch, die volle Betheiligung am Menschsein. Aber die Idee, die diesem Ideal zu Grunde liegt — man mag sie nun Gott, Gottmensch, Mittler zwischen Gott und Menschen, Versöhner oder Weltenrichter nennen — ist so gross, tief und unfassbar, dass seine Versinnlichung wie eine Unmöglichkeit erscheint, bis jetzt wenigstens noch nicht zu vollkommener Befriedigung gelungen ist. Schwach muss man den »Christus« in der »Disputa« Rafael's nennen. Höher dürfte die Statue Christi von M. Angelo in S. Maria sopra Minerva in Rom stehen, obschon ein ganz entkleideter Christus, mit einem grossen (und doch für die Kreuzigung zu kleinen) Kreuz im Arm keinen klaren Gedanken zur Grundlage hat.



Fig. 235.

Am glücklichsten war die Kunst bei diesem Gegenstand, wenn sie Christum als Heiland, oder als Lehrer des Volks aufgefasst, wobei freilich die Gesetze der Idealbildung weniger mâssgebend gewesen, wie beim Christus

von Cima da Conegliano und beim »Zinsgroschen« von Tizian, beide in der Dresdner Galerie. Dagegen begegnet sie den grössten Schwierigkeiten, wenn sie ihn in der Verspottung, am Kreuz oder im Tod darstellen soll, da ein leidender, oder gar ein todter Gott ein unauflöslicher Widerspruch und mithin nur der heldenmüthige menschliche Dulder übrig bleibt, wie der dorngekrönte Christus von Dürer (Fig. 235).

Unbedenklich sind die Bedingungen der Idealbildung Christi am höch-



Fig. 236.

sten gestellt, wo es sich um seine Erscheinung als Weltenrichter handelt. Die ältere Kunst hat wenigstens in den Motiven gezeigt, dass sie den Ernst und die Bedeutung des Gedankens erfasst hatte, und lässt ihn mit Hinweisung auf seinen der Menschheit zur Erlösung dargebrachten Opfertod das Verdammungsurtheil aussprechen, wie Orcagna im Jüngsten Gericht des Campo santo zu Pisa gethan (Fig. 236). Der Gedanke, dass mit dem Spruch des Jüngsten Gerichts ein ewiges unabänderliches Verdammungsurtheil ausgesprochen werden soll, hat in der Phantasie Michel Angelo's

eine furchtbare Gestalt gewonnen, so dass in seinem Jüngsten Gericht in der Sistina der Weltheiland vor dem Weltenrichter verstummt und verschwindet, und nur der Rächer des Unrechts und des Unglaubens übrig bleibt, dem selbst die Heiligen — seine Mutter an ihrer Spitze — mit ihren Fürbitten vergeblich sich nahen. Menschlich fassbar und göttlich gross, mächtig und mild, durchdrungen und bewegt von der Bedeutung seines Amtes und doch voll himmlischer Ruhe ist der Christus des Jüngsten Gerichts von Cornelius in der Ludwigskirche (Fig. 237).

Das Ideal, das nächst Christus die christliche Kunst am meisten beschäftigt, ist seine Mutter. In der Madonna vereinigen sich alle Momente Madonna.



Fig. 237.

für eine vollkommene Idealbildung. In der Geschichte tritt sie so wenig hervor, dass ihr Leben von der Geburt bis zum Tod vom Schleier der Sage umhüllt, von der dichtenden Phantasie ausgestattet, ja dass sie sogar in dem noch nicht ganz erstorbenen mythologischen Bewusstsein der Christenheit in den Rang einer Gottheit erhoben werden konnte. Zu dem ersten in ihr ausgeglichenen Gegensatz zwischen Menschheit und Gottheit kam ein zweiter, der der Idealbildung noch günstiger war und offenbar neue Momente darbot. Maria war Jungfrau, und war Mutter, aber ohne Verlust ihrer Jungfräulich-

keit. Aller Zauber der Seelenreinheit und Frömmigkeit war ausgegossen über die jungfräuliche Mutter. Sie war die demüthige Magd des Herrn und doch die Gottgebärerin, die Mutter des Königs der Könige und selber Himmelskönigin. Des höchsten Glücks gewürdigt und der Seligkeit ihres Berufs sich bewusst, kann sie doch ihrer heiligen Mutterliebe die Wehmuth nicht nehmen, die das ahnungsvolle Herz erfüllt und die zuletzt im bittersten Leid ausklingen muss. Vom katholisch-kirchlichen Standpunkt betrachtet war sie die Mutter Gottes, die Gebenedeite unter den Weibern, die mit der Krone des ewigen Lebens geschmückte oberste Heilige des Himmels, bei Gott die einflussreiche Fürsprecherin aller von Noth, Sünde und Tod Bedrängten, die sich an sie wandten, selbst einer Gottheit gleich mit Wunderkraft ausgerüstet, die sogar in ihren Bildern noch wirksam war. Bei so überaus günstigen Verhältnissen konnte der Kunst die vollkommene Lösung der Aufgabe wohl gelingen (vgl. die Figg. 78 bis 87), und wir dürfen uns nur an die Madonnen Rafael's erinnern, um zu wissen, dass an dieser Stelle die christliche Kunst den Vergleich mit der griechischen nicht zu scheuen hat. Fragen wir aber nach, welche derselben den Gipfel der Idealbildung erreicht habe, so werden wir nicht über die Sixtina (Fig. 238) hinauskommen, in welcher das ebenso hohe als demüthige Bewusstsein ausgesprochen ist, die Trägerin zu sein des Heilandes der Welt.


Fig. 238.

Engel.

Den bisher genannten Idealen der christlichen Kunst zunächst stehen die Engel, die Boten (*Angeli*) des Himmels. Wir verbinden jetzt mit diesem Namen eine sehr allgemeine Vorstellung von guten, durch Schönheit ausgezeichneten Geistern, die im Dienste Gottes den Menschen beistehen. In den Ueberlieferungen der Kirche haben sie eine etwas schärfere Umgrenzung und einen bestimmteren Inhalt. Unsterbliche Geister neben Gott, Zeugen der Weltschöpfung erlebten sie in ihrer eignen Mitte eine Empörung wider Gott, einen Abfall von ihm. Er endete mit dem Sturz des Satans und seiner Anhänger, der gefallenen Engel, denen nun die Hölle als Wohnsitz angewiesen wurde, in der sie aber nicht aufhören, Werkzeuge des göttlichen Willens zu sein.

Die guten Engel ordnen sich als himmlische Heerschaaren um den Schöpfer und Erhalter der Welt, alle in verschiedenem Beruf. Die alte Kirche kennt sieben »Ordnungen« der Engel, eine Eintheilung, der der Gedanke zu Grunde liegt, die Beziehungen zwischen Gott, Welt und Menschen

zu veranschaulichen. Die Seraphim, die bei Jesaias (6, 2) das »Heilig! Heilig ist der Herr!« singen, umschweben als geflügelte Köpfe in einem Strahlenkranz Gott den Vater als der Ausdruck der Freude über die Herrlichkeit des Universums. — Die Cherubim, deren einen (nach 1. Mos. 3, 24) Gott schon als Hüter des Paradieses setzt, sind die schnellen, sechsfach geflügelten Diener Gottes, vornehmlich für seine Befehle auf Erden. — Die *Virtutes* oder Kräfte sind die Engel mit Saitenspiel und Sang, das schöpferische Vermögen, die allgemeine Kunstthätigkeit. — *Scientiae*, Einsichten, bezeichnen das Erkennen und Unterscheiden. — Die *Potestates* sind die gesetzgebenden, die *Dominationes* die gesetzvollstreckenden Gewalten; die *Throni* oder Fürstenthümer die religiösen Bewegungen zur Andacht und Anbetung. — Ausser diesen kennt die Kirche noch die Boten der Vorsehung, die Erzengel, und zwar Raphael, den freundlichen Fürsorger der Menschen, Gabriel, den Verkünder des Glücks, den Boten des Heils, und Uriel, der für die Wohnungen sorgt im Hause des Vaters; dann Michael, den Ueberwinder des alten Drachens, des Feindes von Gott und Menschheit. — Zu diesen kommen noch die Engel des Jüngsten Tages, die Passionsengel, die die Marterzeichen von Christi Verspottung, Geisselung und Kreuzigung tragen, und die Posaunen-Engel, die zur Auferstehung rufen und zum Gericht die Todten und die Lebenden, denen sich vielleicht noch der Engel mit dem Buch des Lebens und des Todes beigesellt. Aeltere Abbildungen der Engelschaaren findet man an der Decke des Baptisteriums zu Florenz, neuere in der Ludwigskirche zu München.

Hiemit wäre der Kreis der eigentlichen Ideale der christlichen Kunst geschlossen, insoweit er etwa der griechischen Götterwelt entspricht. Allein wie in der Poesie und Kunst des Alterthums die Heroen eine zweite Reihe von Ideal-Gestalten bilden, eine ursprünglich menschliche neben der göttlichen, so erfüllt die christliche Kunst das Himmelreich mit den Erwählten Gottes, mit den Heiligen aller Zeiten. Sie umgibt die Gottheit mit den Heilige. begnadigten Männern und Frauen des Alten und Neuen Bundes, die zur Begründung und Ausbreitung des Reiches Gottes auf Erden mitgewirkt. Da sind die Stammältern des Menschengeschlechts, seit Christi Höllenfahrt ihnen die Erlösung gebracht, die Patriarchen und Erzväter, die Propheten, Richter, Könige, Helden und Heldinnen vom »Volke Gottes« sammt dem Täufer Johannes, der auf das Nahen des Messias hingewiesen und mit dem die neue Zeit und die Reihe der Heiligen des Neuen Bundes beginnt. An ihn reihen sich die Apostel und die heiligen Frauen des Evangeliums, die Evangelisten und die ersten Blutzeugen des neuen Glaubens, die Schaar der Märtyrer und Bekenner beiden Geschlechts, die heiligen Kirchenväter und Kirchenlehrer, die heiligen Ordensstifter und Ordensstifterinnen, die heiligen Päpste und Bischöfe, die Verbreiter und Beschützer des Christenthums, die Streiter Christi, die frommen Einsiedler und Klostergeistlichen, ein unabsehbares Reich, ein unzählbares Volk. Wie gross aber auch das Reich, wie zahllos die Heiligen: die Kunst hat ihr Recht der Idealbildung nicht aus der Hand

gegeben und soviel an ihr lag die geistige Bedeutung ihrer Gestalten hervorgehoben, wenn sie auch nicht verschmähte, zu sinnlichen, sinnbildlichen Zeichen nebenbei ihre Zuflucht zu nehmen, um sie kenntlicher zu machen.

Schon bei den Heiligen des Alten Bundes haben wir diese Merkzeichen (Embleme) zu beachten, und erkennen Noah an der Arche, Abraham am Opfermesser, David an der Harfe etc., ebenso die Apostel an ihren Todeswerkzeugen, Magdalena an der Salbenbüchse, Johannes am Lamm oder Lammfell. Den Evangelisten sind die Zeichen aus dem Gesicht des Ezechiel beigegeben, dem Matthäus der Engel, dem Marcus der Löwe, dem Lucas der Ochs, dem Johannes der Adler. Stephanus wird im Diakonenkleid mit Steinen auf dem Haupt oder Schultern abgebildet, Laurentius mit dem Rost, auf dem er verbrannt worden, Sebastian mit Pfeilen, Georg mit dem Schwert, mit dem er den Drachen getödtet. Die weisheitvolle jugendliche Königstochter Katharina erkennt man an ihren Marterinstrumenten, Rad und Schwert, die kindliche Dorothea am Blumenkorb in ihren Händen, die tapfere Barbara am Thurm, in welchem sie gefangen war, die Helena am Kreuz, das sie aufgefunden; den schwärmerischen Franziscus an seinen Wundmalen, den heiligen Gregorius an der Taube, die ihm Weisheit gelehrt etc. etc.

So ausgedehnt ist das Reich der Ideale der christlichen Kunst, dass es den Gegenstand eines eigenen Studiums bildet und dass die Literatur grosse und ausführliche Werke aufweist, durch welche man sich des Nähern unterrichten kann, um sich in den Darstellungen des christlichen Himmels und unter seinen Heiligen zurecht zu finden; wobei nur zu bemerken, dass die griechische Kirche wohl genaue Vorschriften über die äussere Gestalt, Haarwuchs, Bart etc. der Heiligen gibt, aber keine Embleme als Merkmale gestattet.

Personificationen.

Eine besondere Gattung von Idealgestalten bilden die Personificationen von bestimmten Begriffen und Gegenständen, die Allegorien von Künsten, Wissenschaften, Tugenden und Lastern etc., von Städten, Flüssen, Strassen etc. Gegen sie herrscht in der neuern Aesthetik ein stark ausgeprägter Widerwille, wie grossentheils Unklarheit über sie. Man spricht von »mythisch-symbolisch-allegorischen« Darstellungen, als ob diese drei Begriffe Einen ausmachten, ja als ob sie ein und dasselbe bedeuteten. Man sieht darin einen »alten Zopf« und merkt gar nicht, dass man ihn selber trägt, da der Ausdruck jedenfalls symbolisch ist. Man sagt: »die Kunst der Gegenwart verlangt Wirklichkeit«, und bedenkt nicht, dass man mit diesem Ausspruch drei Allegorien in Scene gesetzt, denn »verlangen« kann nur eine wirkliche Person, und weder »Kunst«, noch »Gegenwart«, noch »Wirklichkeit« haben Fleisch und Blut. Man gestattet der Kunst »noch einmal Fuss zu fassen in der entschwundenen griechischen Götterwelt«, verwirft aber die »mythologischen Gestalten der Engel«!

Vor allem muss es uns darauf ankommen, die drei hier aufgeführten Begriffe klar zu erkennen und vor Verwechselungen zu bewahren.

Mythus.

Im Mythus werden die Erscheinungen der Weltschöpfung, die im

Natur- und Geistesleben waltenden Kräfte zu besonderen Gestalten mit eigener Geschichte: die Elemente zu Titanen, die gegen die Götter der höhern Bildung kämpfen; der Mensch, der sich sein Leben gestaltet, zum Prometheus, der das Feuer vom Himmel stiehlt; die Macht des Guten über das Böse zum Engel Michael, der den Drachen schlägt. Der Mythus wird nicht gemacht, sondern entsteht wie die Sprache, und ist selber eine.

Symbolik aber und Allegorie, obschon beide Formen künstlerischer und dichterischer Anschauung, sind wesentlich von einander verschieden, so dass z. B. Rafael's »Disputa« wohl ein symbolisches Bild, nicht aber eine Allegorie; seine »Theologie« hingegen eine Allegorie, nicht aber ein symbolisches Bild genannt werden können. Die Symbolik erkennt und bezeichnet in dem gegebenen Gegenstand seine allgemeine Bedeutung, z. B. im »Zopf« die steife Unnatur in Kunst und Leben, wie sie der Zeit des Zopfes eigenthümlich war; die Allegorie legt um einen gegebenen Gegenstand oder Begriff den Schein der Menschengestalt mit ihrem Thun und Lassen, etwa in der Weise wie wenn wir sagen: »Der deutsche Zollverein fördert die Industrie und den Handel«, in welchem Satz wir drei allegorische Figuren, in Wirklichkeit durchaus lebenlos, in Thätigkeit sehen. In Dichtkunst und Sprache haben Allegorie und Symbolik eine solche Ausbreitung gewonnen, dass wir kaum zwei Zeilen schreiben, oder einen Satz sprechen können, ohne ihrer Beihülfe uns zu bedienen; wie z. B. ich soeben gethan. Freilich bemerken wir, was in sinnenfälliger Darstellung jedes, auch das ungeübteste Auge sieht, in der unsinnlichen Sprache nicht, dass Zollverein, Industrie, Handel, wenn sie auf einander einwirken sollen, Hände und Füsse haben, dass Symbolik und Allegorie, um sich ausbreiten zu können, bewegliche Figuren oder Stoffe sein müssen. Allerdings liegt darin der Grund, dass Allegorie und Symbolik in Sprache und Dichtkunst weniger Anstoss finden, als in der bildenden Kunst, da ich hier den Gedanken, der dort mir (mit der mir unsichtbaren Gestalt) entgegentritt, hier erst durch allerhand Hülfsmittel und Ueberredungskünste aus der Gestalt vor mir herausbringen kann.

Symbolik. Allegorie.

In dieser Verschiedenheit der redenden und der bildenden Künste einerseits, so wie der Allegorie und Symbolik anderseits, liegt das Verhältniss der letztern und ihres Werthes für die Kunst im Allgemeinen und die Richtschnur ihrer Gesetzgebung. Der Scheinleib der Allegorie kann nie auf die Lebenswärme einer, wenn auch nur im Bewusstsein geborenen Gestalt, z. B. einer Gottheit, Anspruch machen; und je näher somit die Kunst der sinnlichen Wirklichkeit tritt, um so beschränkter wird der Kreis der Allegorie; und wo es ihr darum zu thun ist, das Gemüth unmittelbar zu ergreifen, thut sie wohl, alles Scheinleben fern zu halten. Sie kann ohne Anstoss die Religion als allegorische Figur mit Kreuz und Kelch für sich darstellen; will sie sie aber als Trösterin an ein Sterbelager stellen, so ist das schon für die weniger das Leben nachtäuschende Bildnerei bedenklich, für die Malerei aber,

die der Wirklichkeit durch die Farbe um soviel näher steht, entschieden ein Missgriff.

Freilich gibt es Allegorien, die in den Rang mythologischer Gestalten sich aufgeschwungen haben, wie der »Tod«, der »Hunger«, die »Pest«. Ihnen kann sowenig in der Kunst, als im Leben der Zutritt zu den Kreisen der Wirklichkeit gewehrt werden. Im Ganzen wird man finden, dass das Feingefühl der Kunst vermeidet, symbolische, allegorische, mythische und geschichtliche Personen in unmittelbarem Verkehr darzustellen — in Rafael's »Schule von Athen« verkehren die Philosophen unter einander, die Götter aber sind als Statuen zugegen, und die »Philosophie« thront hoch oben über dem Bild an der Decke. Und doch gestatten ganz symbolische Darstellungen eher eine solche Vermischung, als rein historische. Auf Kaulbach's »Zerstörung Jerusalems« können die Propheten, die sie voraus verkündet, zugegen sein, so gut als strafende und errettende Engel und die mythologische Figur des ewigen Juden: nur halte man sie nicht für Allegorien! Wenn aber Rubens bei Vermählung der Maria Medicis mitten zwischen die reifrockigen Hofdamen den griechischen Hymen treten, oder Neid und Hass vor ihren Blicken fliehen, oder Nereiden und Tritonen das Schiff, auf dem sie mit ihren Hofschranzen steht, umschwärmen lässt, so wird dadurch der Kunst Gewalt angethan, und die Verwirrung kann sich bis zur Geschmacklosigkeit steigern.

Eine allegorische Gestalt wird stets von allgemeinerer Natur sein, als eine symbolische. Homer kann als Repräsentant der epischen, der antiken, ja der Dichtung überhaupt aufgeführt werden; aber eine »Poesie« spricht doch noch mehr aus, als Homer darstellt. Noch viel enger umgrenzt ist die nackte Wirklichkeit. Die Wegnahme eines Sclavenschiffes kann ein Act der Humanität (allerdings auch der Speculation, der Rache, des Eigenvortheils etc.) sein, aber mit einer »*Humanitas*« drückt die Kunst unendlich viel mehr und entschieden nur den Geist der Menschenliebe aus. Eine Rheinlandschaft kann uns eine Stelle, aber auch nur e i n e S t e l l e des herrlichen Stromes und seiner Ufer vor Augen stellen; der rebenbekränzte »Vater Rhein« jedoch weiss uns mehr von sich, seinen Ehren und seinen Leiden zu erzählen, als ein ganzes Album von Rheinlandschaften.

Allegorien haben ihrer Natur nach weniger Gemeinschaft mit der Wirklichkeit, als symbolische und selbst mythische Gestalten (deren unbedeutendste doch einen Lebenslauf hat). Die unbedingte Allgemeinheit ihres Wesens, ihre rein geistige Bedeutung, muss sie vor einer Individualisierung bewahren, die nur dem Individuum gebührt, und die bei einer angestrebten bildnissartigen Natürlichkeit ein arger Missgriff sein würde. So gehören die Götterbilder mit den Köpfen von Kaisern und Kaiserinnen auf römischen Sarkophagen, oder Mde. de Pompadour als »Wohlthätigkeit« den schlimmsten Verirrungen der Kunst, wie des Lebens an. Dagegen ist es ebenso unerlässlich, die allegorische Gestalt, soviel immer möglich, geistig zu beleben und ihr den ihrer Bedeutung am meisten entsprechenden Ausdruck zu geben.

»Krieg« und »Frieden«, »Theologie« und »Philosophie« etc. lassen sich hinreichend durch Gestalt, Bewegung und Ausdruck kennzeichnen; »Handel«, »Schifffahrt«, »Sternkunde« etc. bedürfen mehr der bestimmten, den Allegorien beigefügten Attribute, an denen man sie zu erkennen hat.

Aus der Allgemeinheit der geistigen Bedeutung der Allegorien fliesst nun noch das besondere Gesetz für sie, dass sie den Anforderungen der Idealität gemäss überall, wo die Idee nicht geradezu das Gegentheil vorschreibt (wie bei »Neid«, »Hungersnoth« etc.), in Anordnung, in Verhältnissen, Formen und Bewegung die höchste Schönheit anzustreben haben.

Und diess ist es, was die Allegorie, neben ihrer Fähigkeit, in gedrängter Kürze einen Begriff, einen Gegenstand künstlerisch zu bezeichnen, für die Kunst so werthvoll macht, dass sie sie unter keiner Bedingung aufgeben kann, dass sie gegen alle Aesthetiker der Welt daran festhalten muss. Nur hüte sie sich, einen falschen Gebrauch davon zu machen und in Geschmacklosigkeiten, wie sie oben angedeutet sind, zu verfallen!

Was nun jene Charaktere betrifft, die wir persönliche nannten, da sie Individuen sind, die der (religiösen oder profanen) Geschichte, der Dichtkunst oder dem Leben angehören, oder auch wohl vom Künstler ersonnen sind, so macht sie diese Besonderheit noch nicht zu wirklichen Charakteren. Die werden sie erst, wenn durch ihr Denken und Thun zugleich etwas Allgemeines (Herrscherthum, Glaubenseifer, Starrsinn etc.) ausgedrückt ist. Wenngleich hier das Irdische, Körperliche überwiegt, so gehört doch zur Bildung des Charakters jene Allgemeinheit, die ihn von einem blossen Individuum scheidet und ihm eine Allgemeingültigkeit sichert. In Rietschel's Lessing steht ein Individuum vor uns, aber eines das zugleich Klarheit des Blicks, Selbständigkeit und Schärfe des Urtheils und unerschütterlichen Freimuth repräsentiert.

Persönl. Charaktere.

Wie in der dichtenden, so ist in der bildenden Kunst nichts seltener, als wahre Charaktere, ausgenommen starke und hohe. Zur Wahrheit des Charakters gehört die Uebereinstimmung der äussern Erscheinung mit den besondern Eigenschaften des Individuums; aber über diese Uebereinstimmung weichen in der Regel die Urtheile sehr von einander ab, und während die Einen die Goethischen Frauenbilder Kaulbach's ihrer Wahrheit wegen bewundern, machen Andere bald bei dieser bald bei jener Figur ein Fragezeichen.

Hier müssen wir eines ästhetischen Gesetzes uns erinnern, das als ein ethisches, tief in der Geschichte der Seele begründet ist. Je besser nehmlich, je edler, grösser, reiner, selbst je kräftiger, mithin je seltener, einzelner ein Charakter ist, je weniger individuelle Züge gibt ihm die bildende Phantasie, je ferner stellt sie ihn dem Leben, das sie geistig und leiblich mannichfach gestört und durch diese Störungen gezeichnet weiss: darum je untergeordneter, mangelhafter, der Arbeit und dem Streite blossgestellter, bedürfnissvoller ein Charakter, desto individueller, desto menschlicher, desto näher dem uns vertrauten Leben. Daher demnach die ideale Gestaltung der

Helden, Heiligen, Götter und blossen Ideen, so wie die reale der den Massen angehörigen Individuen; und es wäre eine Madonna auf dem Thron mit den Zügen und der Umgebung einer Prinzessin mit ihren Hofdamen bei aller Vortrefflichkeit der künstlerischen Ausführung dem Ziele nicht näher, als ein idealer, dem Apollo verwandter Tyroler Wildschütz.

Dabei kommt bei der Bildung von Charakteren noch ein anderer Umstand in Betracht: Immer wird es darauf ankommen, ob der Künstler sich in den Charakter versenkt, oder ob er sich in den Charakter versenkt. In letzterm Falle erhalten wir jene subjective Zeichnung, die entweder abschwächt, wie z. B. Perugino die Kaiser und Weisen der Vorzeit im Cambio zu Perugia, oder übertreibt, wie Füssli im W. Tell, Ugolino, Lear etc. Antik nennen wir den Charakter, der sich durch Einfachheit der Züge und der Zeichnung von andern und vom wirklichen Leben unterscheidet, z. B. den Perseus von Carstens (Fig. 239); romantisch, wenn er, von Lebenswärme berührt, als bestimmtes Einzelwesen auftritt, aber doch nur in einer gedachten Welt und ungeachtet seiner Besonderheiten mehr das Gemüth und die Phantasie, als die Ueberzeugung durch die Sinne anspricht, z B. der Sigfried von Cornelius (Fig. 240); modern, wenn er möglichst viel individuelle Züge hat und damit zur Bildnissfigur wird, z. B. der Columbus von Ruben (Fig. 241).


Fig. 239.

Die Züge können gross sein, und können Muth, That- oder Denkkraft, Milde, Liebe etc. bezeichnen; oder klein als die Merkmale verschie-


Fig. 240.


Fig. 241.

dener Erlebnisse, Standesunterschiede, Gewohnheiten, Beschäftigungen und Bedürfnisse. Fein nennen wir die Charakterzeichnung, wenn sie die grossen Züge durch mässvolle Anwendung der kleinen zu beleben weiss, z. B. in Rafael's Schule von Athen die verschiedenen Philosophen, unter denen man den Idealisten vom Realisten deutlich unterscheiden, und bei allem Adel der Darstellung den Cyniker heraus finden kann. Fehlen alle kleinen Züge, und sind die grossen unbestimmt, ausdrucklos, so ist die Charakterzeichnung zu allgemein, wie bei den Akademischen zu Anfang unsers Jahrhunderts; eine Anhäufung kleiner Züge macht sie kleinlich. Hat ein Künstler es erreicht, angenehme und gute, behäbige und gemüthliche, oder auch komische und lächerliche Menschen ohne Bosheit uns vorzuführen, wie L. Richter, so nennen wir seine Charakterzeichnung liebenswürdig.

Die Darstellung

hat es im Allgemeinen mit dem Ausdruck eines Gegenstandes (eines Gebäudes, einer Gestalt, eines Zustandes, einer Handlung etc.) zu thun. Da somit durch die Darstellung ausgesprochen werden soll, was innerlich gemeint oder beabsichtigt war, so stellt sich auch hier wie bei der Charakterzeichnung als Haupterforderniss derselben die Wahrheit, d. i. die Uebereinstimmung des Innern und Aeussern, in den Vordergrund. Daran reihen sich die Lebendigkeit und die Schönheit mit ihren Abweichungen und Gegensätzen. Der Darstellung liegen, sobald sie diesen Anforderungen entsprechen soll, bestimmte Motive zu Grunde. Motive sind Bestimmungsgründe für bestimmte Züge oder Bewegungen, durch welche etwas ausgedrückt werden soll. Bei der

Baukunst

kann nur sehr im Allgemeinen von Darstellung die Rede sein, da sie es nicht mit beweglichen Zügen zu thun hat. Man spricht von Motiven in der Baukunst, wenn man den Beweggrund für die Form und Anordnung eines Bauwerks im Allgemeinen bezeichnen will. Man spricht von Motiven, die aus dem griechischen oder römischen, arabischen oder gothischen Styl, von italienischen Villen, englischen oder schweizerischen Landhäusern etc. genommen sind, um die hervorstechenden Charakterzüge, den Ausdruck eines Gebäudes, also seine Darstellung zu bezeichnen. Diese werden wir wahr nennen, wenn das Aeussere dem Innern entspricht, wenigstens nicht widerspricht, wenn das Landhaus nicht das Aussehn eines Stadthauses, dieses nicht das einer Kirche hat, wenn eine Kirche nicht dem Theater gleicht und ein Lustschloss einer Festung; wenn nicht hinter einem palastähnlichen Aeussern ein ärmliches Inneres sich verbirgt, oder vielleicht gar nichts, wenn es eine leere Mauer ist, wie die Lustschlossfaçade im Plauenschen Grund bei Dresden.

Baukunst.

Wahr.

Leben-dig. **Lebendig** wird die Darstellung genannt werden, wenn die Mauerflächen durch Gesimse, Friese, Pfeiler, Lessinen, Thür- und Fenstereinfassungen etc. unterbrochen sind, wie z. B. bei der alten Bibliothek von S. Marco in Venedig (Fig. 242); wenn diese verschiedenen Glieder und Formen nicht flach, platt oder vertieft sind, was man todt nennen müsste, wie etwa die Façade der Kirche von Chiaravalle (Fig. 243), sondern abwechselnd mehr oder weniger hervortreten, so dass ein mannichfaltiges Spiel von Licht und Schatten und Schlagschatten eintritt; auch wenn der äussere Umriss des Gebäudes nicht glatt und kahl, sondern in Unterbrechungen mit steigenden und fallenden Linien sich darstellt, wie z. B. bei dem Rathhaus zu Münster (Fig. 244). Dass die Lebendigkeit der Darstellung grosser Ueberbertreibungen fähig sei, hat die Roccoco- und barocke Baukunst gezeigt, deren Lebendigkeit in eine blosse Unruhe ausgeartet ist (Fig. 245), wo-

Todt.

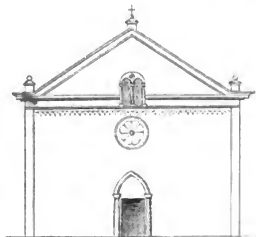


Fig. 243.

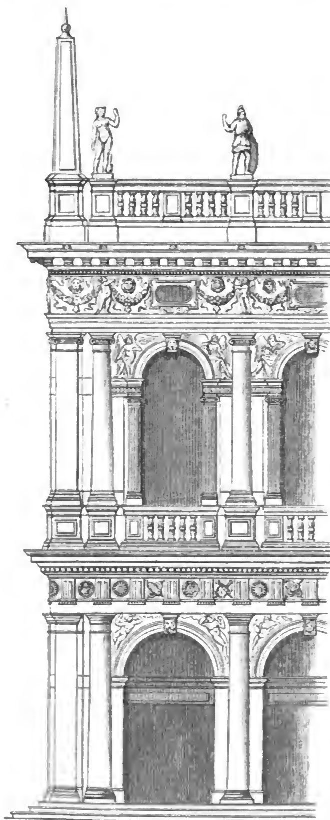


Fig. 242.

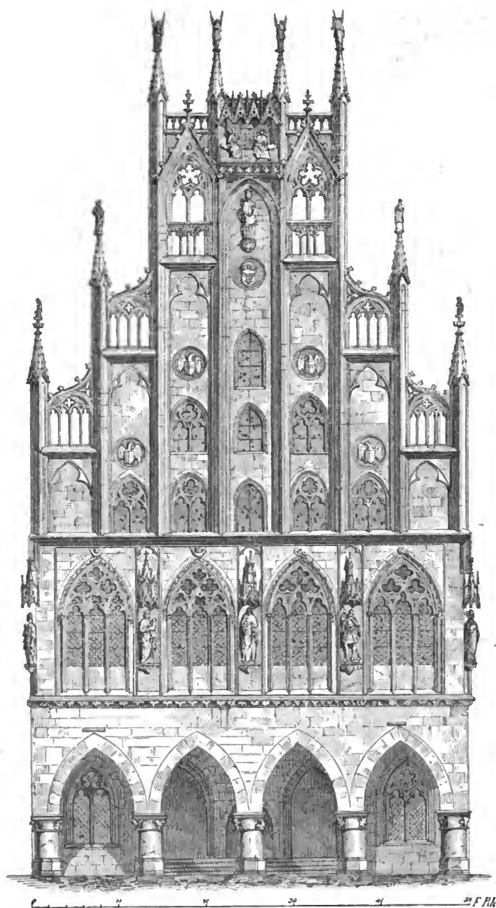


Fig. 244.

bei die architektonische Grundform unter der Menge und Mannichfaltigkeit von Auswüchsen fast erstickt.

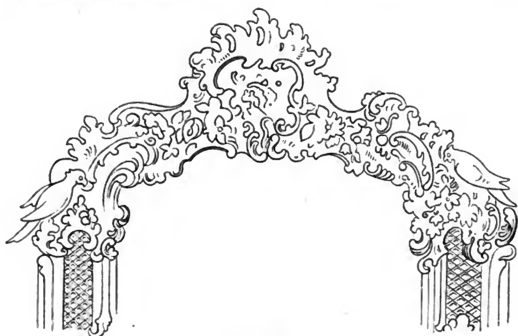


Fig. 245.

Schön. Die Schönheit der Darstellung hängt in der Baukunst hauptsächlich von der Mässigung ab, mit welcher den Anforderungen des Charakteristischen und der Lebendigkeit entsprochen wird, und von der Ruhe, der eigentlichen Seele der Baukunst, welche über das ganze Werk verbreitet ist.

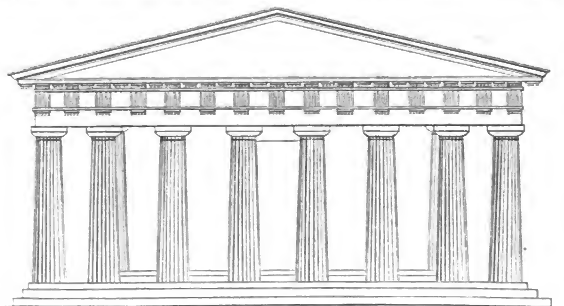


Fig. 246.

Am eindringlichsten empfinden wir die Wirkung derselben bei den Werken der antiken Baukunst, vornehmlich der dorischen und deren herrlichstem Denkmal dem Parthenon von Athen (Fig. 246): aber auch den reichsten mittelalterlichen Bauten kann jene aus dem rechten Verhältniss zwischen Le-

bendigkeit und Ruhe inwohnende Schönheit eigen sein, wie unleugbar der der Façade des Domes von Orvieto (Fig. 247), oder selbst den grossen gothischen Domen, deren unzählige Gliederungen zu einer mächtigen einheitlichen Wirkung verbunden sind; wir finden sie an weltlichen Gebäuden, wie an dem Palast Vendramin zu Venedig von Sansovino (Fig. 248), wo sie vornehmlich durch die Klarheit und Consequenz, womit ein Motiv (die Fensterbildung) zum herrschenden gemacht worden ist, erreicht ist (Fig. 227. 228).

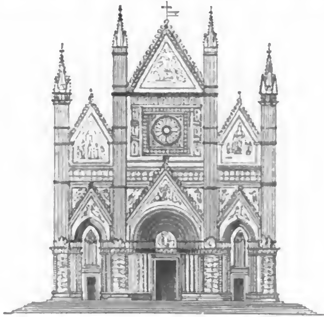


Fig. 247.

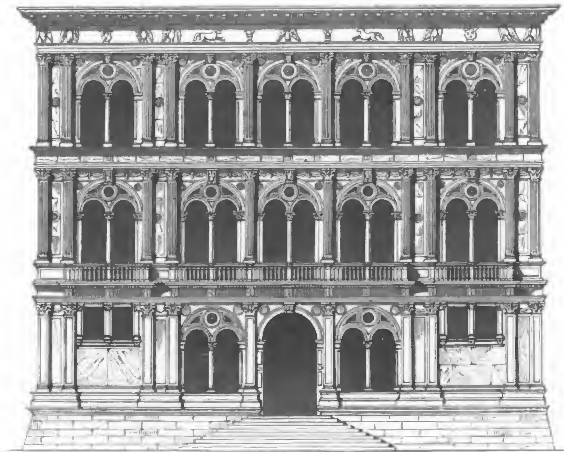


Fig. 248.

Bildnerei und Malerei

haben ihre Hauptwirkung in der Darstellung. Indem sie ein Handeln, Leiden, oder einen Zustand vor die Sinne stellen wollen, haben sie eine Be- Bildnerei. Malerei.

wegung, oder deren Ende, die Ruhe auszudrücken. Die Bewegung oder Ruhe kann eine Bedeutung haben (motiviert oder ein Motiv sein) oder nicht (unmotiviert sein). Motiviert kann sie sein durch die Absicht der Wahrheit, oder der Lebendigkeit, oder der Schönheit. Alle drei können (und sollen womöglich) verbunden sein; doch können Bewegungen auch durch eine oder zwei dieser Beziehungen motiviert sein. Eine Figur



Fig. 249.



Fig. 250.

z. B. die den Arm erhebt, kann Verwunderung, Anbetung, Schrecken u. s. w. oder wie die Bacchantin (Fig. 249) höchste Lust ausdrücken sollen (Wahrheit); sie kann auch um eines Contrastes der Linien willen diese Bewegung machen, wie die Tänzerin Fig. 250 (Lebendigkeit); oder damit die Entwickelung der Gestalt zeigen wollen (Schönheit), wie Rafael's Eva

(Fig. 200) oder die schwebenden Bacchanten (Fig. 251), gleich den beiden vorhergehenden Abbildungen aus den Wandgemälden von Herculanum entlehnt. Man sieht, dass die beiden letztern Beziehungen leicht auf Irrwege, nehmlich auf Abwege von der Wahrheit führen können; aber ebenso, dass die Wahrheit allein nicht zum höchsten Ziele führt. So lässt sich der Loreley



Fig. 251.

von Begas (Fig. 252) eine gewisse Wahrheit nicht absprechen. Wenn sie auch nicht wirklich auf der Laute spielt, so ist doch die Bewegung einer Sitzenden und Herabschauenden richtig ausgedrückt. Aber indem dem Körper gar keine Entwickelung gegeben, nicht einmal der Oberschenkel sichtbar

ist und das Knie selbst den Arm überschneidet, fehlt jeder Reiz der Schönheit, der bei der Loreley am wenigsten gemisst werden kann.

Wahr.



Fig. 252.

Die Wahrheit der Darstellung ist entweder eine äussere oder eine innere. Zur äussern Wahrheit gehört, dass mit der gewählten Bewegung die Handlung (Lage) möglich sei. Hat ein Schiffer im Bilde z. B. das Ruder so gefasst und eingesetzt, dass keine oder nur eine verkehrte Bewegung möglich ist, so fehlt dem Motiv die äussere Wahrheit, was nicht hindert, dass er lebendig und schön erscheine. Noch mehr: es muss auch der richtige Moment der Bewegung getroffen sein, derjenige, der die Handlung vor der Vorstellung wirklich bezeichnet. Wer mit dem Schwert oder Beil einen Hieb führt, beschreibt etwa einen Viertelkreis mit der schlagenden Faust. Ein jeder Punkt dieser Viertelkreislinie gehört sicherlich zum Hieb, und dennoch ist die äussere Wahrheit der Darstellung nur auf wenige Punkte am Anfang der Linie beschränkt. Die Faust weiter nach vorn, oder das Schwert gar auf den Nacken des Gegners — würde die Darstellung ganz ausdrucklos machen, oder ihr eine andere Bedeutung geben, wie denn in Fig. 253 *a* der Arm den Hieb richtig ausdrückt, während er in Fig. *b*, wo der Hieb nur weiter geführt ist, blos zu drohen scheint, und ganz matt aussehen würde, wenn wir die Schärfe des Beils mit dem Ziel des Hiebes in Verbindung brächten.

Die innere Wahrheit der Darstellung hängt von der Uebereinstimmung der äussern Erscheinung mit der innern Bewegung ab. Wenn eine Figur die Stellung und Haltung eines tief Sinnenden, durchaus aber nichts zu denken, oder zu bedenken hat, so kann die Bewegung äusserlich noch so richtig sein, es fehlt der Darstellung die innere Wahrheit; oder sie soll, wie Bendemann's Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem (Fig. 254), einen von schwerem Kummer Tiefgebeugten darstellen, und der Künstler gibt ihr dadurch, dass die Hand das Haupt nicht stützt, sondern seitwärts drückt, die Bewegung eines Aergerlichen, oder an körperlichen Schmerzen Leidenden, so ist die Darstellung verfehlt. Zur innern Wahrheit gehört aber auch, dass die gewählte ausdruckvolle Bewegung dem Charakter der dargestellten Person entspricht: ein Kind wird ein Schwert anders fassen als ein Mann, und Hektor anders als Paris. Darum lässt sich die Wahrheit der Darstellung zur Feinheit steigern, wenn die Bewegungen genau jene Linie treffen, und zwar nicht nur in den Haupt-Körpertheilen, sondern bis ins kleinste Fingerglied, welche einer bestimmten Seelenregung und zwar bei einem bestimmten

Charakter auf das bestimmteste entspricht. Eine Handbewegung kann z. B. Erstaunen ausdrücken auf das vollkommenste; aber die Verrückung nur eines Fingergliedes kann die Feinheit verwischen; ebenso die Versetzung derselben Hand von dem Arm eines Hirten an den der heiligen Jungfrau.

Das Gesetz über die richtige Wahl eines Momentes der Handlung macht sich auch geltend bei der Wahl der darzustellenden Scene irgend einer Begebenheit. Jede Geschichte hat in ihrem Verlauf verschiedene Momente, aber

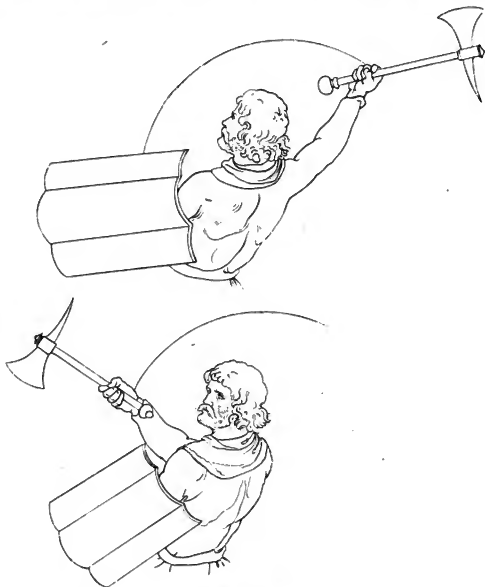


Fig. 253.

nicht ein jeder ist von gleich ausdruckvoller Bedeutung. Wenn (Bürger's) Lenore hinter ihrem Geliebten auf dem Rappen sitzt und in den Tod reitet, so steht die ganze Ballade vor uns. Wenn sie aber, wie im Bilde von Lessing, in der rückkehrenden Reiterschaar ihren Wilhelm nicht erblickt, so ist der Moment, obschon er zur Geschichte gehört, nicht gut gewählt, da er der Entwickelung und Entscheidung noch sehr fern liegt.

Der Gipfel der Wahrheit der Darstellung ist die Naivetät, d. i. wenn

die Wahrheit nicht gesucht, sondern wie von selbst vorhanden, wenn die Bewegung der Gestalten wie von diesen selbst unbewusst bewirkt erscheint, wie bei Giotto (Fig. 255) die Magdalena, die den Herrn erblickt, von Sehn-



Fig. 254.



Fig. 255.

sucht gezogen, von Scheu zurückgehalten wird. Die Darstellung hat dann das Gepräge einer innern Nothwendigkeit, wie die Natur, während, wo die Kraft der Naivetät fehlt, durch Ueberlegung die Unwahrheit vermieden werden kann. Geht aber die Ueberlegung auf die Gestalten selbst über, so dass sie über die passendste Bewegung nachgedacht zu haben scheinen, so wird die Darstellung eine reflectierte. Wenn diess beim Ausdruck von Handlungen noch ohne erheblichen Nachtheil geschehen kann, so wirkt es erkältend und tödtend beim Ausdruck der Empfindung, da hier die Wahrheit nur in der Unmittelbarkeit, der Reiz nur im Unbewussten liegt. Die Darstellung geht somit durch Reflexion leicht in eine gemachte über und ist damit ganz nahe an der unwahren, welche mit einer Handlung, Lage oder Empfindung im Widerspruch steht. Man denke sich eine betende Heilige mit gerader Kopfhaltung und leise sich berührenden erhobenen Fingern (Fig. 256), so könnte die Darstellung leicht »gemacht« erscheinen; denn in der That viel innere Bewegung spricht aus der senkrechten Kopfhaltung nicht; erhebt sie aber dazu die Elnbogen (Fig. 257), so ist sie bereits »unwahr«; denn Andacht, unbefangenes Hingeben an fromme Gedanken, verträgt sich mit dieser Bewegung nicht.

Lebendigkeit. Die Wahrheit der Darstellung erfährt eine Steigerung durch die Lebendigkeit. Diese wird durch Gegensätze (Contraste) hervorgebracht, wie im Pharao von Cornelius (Fig. 258), bei dem der ruhende Arm mit dem Scepter den Gegensatz bildet zu dem andern, der mit ausdruckvoller Unruhe sich an die Brust und das Angesicht drückt, so wie die verschiedene Stellung der Beine zur lebendigen Darstellung der innern Bewegung mitwirkt. Eine Gestalt, an welcher sich Kopf, Körper und Extremitäten in derselben Rich-

tung befinden, oder deren Arme und Schenkel parallel laufen etc., wird uns nicht den Eindruck einer lebendigen Darstellung machen; ebenso wenig eine Gestalt oder Gruppe, an deren äusserem Umriss (Silhouette) nicht hervortretende charakteristische Theile eine Abwechselung der Linien bewirken. Lebendiger wird der Kopf, wenn er eine andere Richtung hat, als der Oberkörper; aber die Augen folgen dem Kopf, und dürfen wenigstens keine entgegengesetzte Bewegung machen; es sei denn, dass ein besonderer Ausdruck



Fig. 256.



Fig. 257.

(z. B. schlauer Beobachtung) damit gewonnen werden soll; lebendiger ist der Arm, wenn der Vorderarm einen Gegensatz zur Bewegung des Oberarms, so wie der Hand bildet. Diese Forderung der Gegensätze ist aber wesentlich beschränkt durch die Rücksicht auf die Wahrheit, die nicht darunter leiden darf. Das Alter z. B. stellt sich anders dar, als die Jugend; rituale Bewegungen können nicht willkürlich geändert werden; grosse Momente sprechen sich oft am eindringlichsten und wahrsten aus ohne Rücksicht auf

Contraste, wie die Trostlosigkeit Hiobs im Bilde von Wächter (Fig. 259), bei welchem Kopf, Körper, Arme, Beine sämmtlich in derselben Richtung liegen, und damit die völlige Trost- und Hülflosigkeit und die Windstille vor dem Sturm ausdrücken. Ein feiner Kunstsinn fühlt ebensowohl das Ob? der Gegensätze, als ihr Mâss heraus. Letzteres ist von grösster Wichtigkeit, weil jede Steigerung der Gegensätze der Gefahr der Uebertreibung anheimfällt, und damit zur Unwahrheit, zur affectierten Erregtheit der theatralischen Darstellweise führt, z. B. bei der Katharina von Rubens (Fig. 260), oder auch eine Bewegung nicht des Ausdrucks, sondern nur der Bewegung wegen bewirkt, und nicht sowohl lebendig als unruhig ist, wie der Mannasammler (Fig. 261). Es ist ein Irrthum zu glauben, dass was auf der Bühne eine richtige Wirkung hervorbringt, im Gemälde den gleichen Erfolg haben



Fig. 258.



Fig. 259.

müsse. Man bedenkt dabei nicht, dass die Räumlichkeit des Theaters, wie sie eine Steigerung der Stimme bedingt, auch allen Bewegungen und allem Ausdruck ein erhöhteres Mâss aufdringt; vornehmlich aber, dass solche Stel-

lungen und Bewegungen vorübergehend sind, sogleich durch andere erklärt oder verwischt werden können, während das Werk der bildenden Kunst unverändert feststeht. Darum werden Figuren, wie 262, die für den kleinen Zweck, ein Gewand aufzuheben und anzuthun, Riesenkräfte in Bewegung setzen, gradezu lächerlich erscheinen.



Fig. 260.

Die lebendige Darstellung kann sich somit zu einer kräftigen (energischen) und diese selbst zu einer leidenschaftlichen steigern; sie kann aber Kraft und Leidenschaft übertreiben, oder an einem unrechten Ort äussern, und damit unwahr werden; oder sie kann ohne Leidenschaft lau, und ohne Kraft lahm sein, wie z. B. in Fig. 263, die einen Faust bei dem verzweifelnden Gretchen im Kerker vorstellen soll.

Schönheit.

Aber nicht nur eine Steigerung der Wahrheit ist möglich; es ist ihr und der Lebendigkeit auch eine Grenze gesetzt und zwar durch die Schönheit. Nicht unbedingt alles was und wie es wahr ist und lebendig, ist der künstlerischen Darstellung gestattet. Wie kein Schmerzensschrei des wirklichen Lebens ein musikalischer Ton ist, so fällt auch nicht die nackte Wahrheit jeder Erscheinung ins Bereich künstlerischer Darstellung. Hier entscheidet der Geist und die Bestimmung der Kunst überhaupt, wenigstens der höhern. Die Kunst soll erfreuen, nicht verführen; rühren, nicht empören; Ekel und Abscheu soll sie sowenig erregen, als die Lüsternheit wecken und



Fig. 261.

einen ungestillten Schmerz soll sie nicht erzeugen, ebensowenig darf sie, um eine lebendige Darstellung zu gewinnen, alle Gegensätze in Linien und Bewegungen ohne Prüfung ihrer Annehmlichkeit anwenden oder gar in schreienden Contrasten sich aussprechen wollen. Gegen alle diese Ausschreitungen tritt die Seele der Kunst, die Schönheit ein mit ihrem Gesetz der Mässigung. Feste Linien sind hier nicht gezogen, dem Gefühl des Künstlers ist es überlassen, zu finden, bis zu welchem Grad der Mässigung er eben gehen darf, um der Wahrheit nicht zu fehlen. Ohne Schönheitsinn kann er unangenehm, widerwärtig oder gemein werden, wie selber Rubens in dem Bacchanal der Münchner Pinakothek, wo zwei kleine Faune

an den Brüsten ihrer besoffenen Mutter saugen (Fig. 264); mit demselben kann er in Weichlichkeit, Aengstlichkeit und Kälte verfallen. Ebenso muss Schönheitsinn in Verbindung mit wahrem Gefühl dahin wirken, dass das Anmuthige und Liebliche nicht geziert und süsslich erscheine, wie der Johannes in der Wüste (Fig. 265).

Was von der Darstellung im Allgemeinen gesagt ist, gilt auch von dem Ausdruck insbesondere. Unter Ausdruck versteht man in der Regel nur die Bewegung der Gesichtszüge, in denen ein bestimmter Zustand, eine bestimmte Empfindung sich ausspricht. Allein es ist nur die Bewegung, auf die es ankommt, und sie muss ebenso ausdruckvoll bei der Hand, dem Arm, dem ganzen Körper sein als bei Mund und Augen. So gelten auch hier die

Ausdruck.



Fig. 262.



Fig. 263.

Beziehungen der Wahrheit, Lebendigkeit und Schönheit, nur in ungleich grösserer Bestimmtheit, als die Züge des Gesichts, namentlich diejenigen, durch welche Geist und Seele sich fast unmittelbar kund geben, Mund und Auge, durch die leiseste Verschiebung ihre Bedeutung verändern oder verlieren. Darum kann man hier ganz besonders von der Feinheit des Ausdrucks sprechen, wenn gerade jene Bewegung getroffen ist, welche den Vorgang in der Seele auf das vollkommenste wiederspiegelt, oder auch wenn sie die leistesten Schwingungen derselben unverkennbar verräth.

Diesem nahe verwandt ist die Tiefe des Ausdrucks, wenn die innerste Bewegung der Seele aus den Zügen des Angesichts leuchtet. Leicht ergibt sich hieraus, was Rohheit und Flachheit des Ausdrucks ist, oder auf

welche Weise er gesucht, gemacht, unwahr oder auch gänzlich verfehlt sein kann.

Ruhig nennen wir den Ausdruck, wenn die Züge ihre natürliche, oder nur leise veränderte Form und Lage haben; zu einem lebendigen Ausdruck gehören schon deutlich ausgesprochene Gegensätze der Züge gegen ihre gewöhnliche Form und Lage unter sich. Die Steigerung dieser Gegensätze, der weitgeöffnete Mund, die aufgerissenen Augen mit Blitzlichtern etc. führt zu übertriebenem, der Mangel aller Gegensätze zu leblosem Ausdruck. Das rechte Måss in der Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdrucks bringt seine Schönheit, die wir vornehmlich bei Rafael und der griechischen Plastik finden, während die neuere französische, aber auch die altdeutsche Kunst vor der hässlichen Wahrheit des Ausdrucks nicht zurückgeschreckt sind. In der antiken Malerei, soweit wir durch die Wandgemälde von Herculanum und Pompeji Kunde von ihr haben, überwiegt das Princip der Schönheit das der Wahrheit bedeutend und unter einer weitgetriebenen Mässigung verlieren die Gestalten so sehr an Ausdruck, dass zwischen Schmerz und Freude kaum ein Unterschied in den Gesichtszügen wahrzunehmen ist.



Fig. 264.



Fig. 265.

Humor. Hier behauptet wieder der Humor seine Ausnahmstellung. Er scheut das Hässliche nicht, so lange es spasshaft ist. Wie in den Proportionen und Formen ergeht er sich auch in der Darstellung gern in contrastierenden Bewegungen und Zügen, und freut sich, wenn er nicht erheben und entzücken kann, an seiner Gabe, Lachen zu erregen. Krumme Knie, eckige Bewegungen, grelle Mienen und selbst Uebertreibungen aller Affecte weiss er mit Geschick zu verwenden, wie wir u. A. in antiken Bac-

chusbildern an Faunen und Satyrn sehen oder an dem tanzenden Silen (Fig. 266). Dass es hier ganz besonders auf Feinheit des Geschmacks ankomme, wird man leicht erkennen, wenn man plumphumoristische Darstellungen sieht. Die Feinheit offenbart sich aber vornehmlich darin, dass die Aeusserlichkeiten der Darstellung nicht isoliert wirken, sondern nur als der Ausdruck des Charakters, oder der bestimmten Handlung erscheinen. Als Muster können hier neben den alten Niederländern Richter's Illustrationen zu den Volks-Märchen und Erzählungen, mehre Bilder von Schwind, z. B. Ritter Kurts Brautfahrt, oder die Musikanten am Hochzeitmorgen, dienen, während die Kinderfriese mit der Weltgeschichte von Kaulbach uns den üppigsten Humor in vollem Frieden mit den Gesetzen der Schönheit — nicht nur der Form, sondern auch der Darstellung — zeigen.



Fig. 266.

Abrundung, Modellierung.

Durch den Gegensatz von Licht und Schatten und ihre Verbindung durch Mitteltöne erscheint uns ein Gegenstand abgerundet; die Entfernung vom Auge lässt ihn kleiner erscheinen, als in seiner Nähe und zwar genau nach dem Mâss der Entfernung. Die Bildnerei rundet ihre Gegenstände in Wirklichkeit ab; sei es, dass sie ganz runde Gestalten (Statuen) hervorbringt, oder nur halbrunde (Hochreliefs) oder flachrunde (Basreliefs). Beim Hochrelief treten einzelne Theile, Arme, Beine, Köpfe, ja halbe und selbst ganze Figuren ganz rund heraus, so dass eine jezuweilen sehr weitgehende Vertiefung damit erreicht wird, bei welcher die perspectivischen Verkürzungen sich wie in der Wirklichkeit für das Auge von selbst ergeben. Anders verhält es sich mit dem Flachrelief, dessen Gestalten auf einer gleichen (wo möglich) ebenen Fläche liegen. Es kann auch mehr oder weniger flach sein. Als rechtes Mâss gilt, wenn das Relief aus der Platte, auf der es steht, so modelliert ist, dass kein Punkt über den Rand der Platte vorsteht. Die Abrundung der Gestalten ist also nur scheinbar, oder richtiger theilweis. Da der fehlende Theil durch die Vorstellung des Beschauers zu ersetzen ist, so ist das erste Erforderniss, dass die Gestalt nach dem Gesetz der Parallelbildung des Körpers dargestellt werde. Danach kann ich mir wohl zur rechten die linke Seite denken, aber nicht zum Angesicht den Hinterkopf, zum Rücken den Vorderleib. Wo von der Strenge der Regel abgegangen wird, muss man diese immer durch einzelne Wendungen durchfühlen, wenn nicht ein störender Eindruck hervorgebracht werden soll.

Bildnerei.

Da die Gegenstände alle auf der gleichen Fläche liegen, kann kein Glied

eine Stellung und Richtung haben, denen zufolge es über diese Fläche vorstehen müsste. Es kann demnach kein Arm, kein Bein nach vorn ausgestreckt sein, es kann keine Figur mit den Knien gegen den Beschauer gekehrt sitzen, ohne dass die Oberschenkel in der unnatürlichsten und unverhältnissmässigsten Kürze erscheinen würden; die Profilstellung ist damit als allgemeine Regel vorgeschrieben.

Aus demselben Umstande der gleichen Fläche für alle Gegenstände des Reliefs folgt die gleiche Stärke von Licht und Schatten für alle, mithin die gleiche Stärke der Abrundung, die nur in sehr geringem Grade durch etwas flache Modellierung modificiert werden kann. Jeder weitergehende Versuch einer Täuschung der Augen, indem man, wie Canova zuweilen gethan, einzelne Theile, auf dass sie zurückzutreten scheinen, im Grunde gleichsam verschwinden lässt und damit ein verblasenes Relief gewinnt, oder indem man kleinere Figuren neben grössere stellt, schieflinige, unsymmetrische, unmögliche Gebäude statt des Bildes von wirklichen aufführt, ist eine Verletzung der Gesetze plastischer Abrundung des Reliefs, und kann selbst durch die geist- und anmuthvolle Arbeit eines Ghiberti an den Thüren des Baptisteriums zu Florenz nicht gerechtfertigt werden. Beim Hochrelief kann man im Betreff der Modellierung nur die Abstufungen unterscheiden, nach denen einzelne Theile oder Figuren mehr oder weniger frei vor den Grund vortreten. Man kann dann auch, vornehmlich bei Ornamenten, von einer stark unterarbeiteten Modellierung sprechen, wenn einzelne Theile nicht ganz körperhaft, massiv, sondern ausgehöhlt gearbeitet sind, so dass sie tiefe Schatten geben, ein Umstand, der ohnehin das Hochrelief beliebt gemacht hat, bei welchem durch die stärkern Gegensätze von Licht und Schatten die Figuren deutlicher ins Auge fallen.

Noch kann des durchbrochenen Reliefs gedacht werden, bei welchem der Grund hinter den Figuren oder Verzierungen wegfällt. Es wird vornehmlich bei Geländern von Treppen, Brücken, Attiken etc. angewendet und am leichtesten in Erzguss ausgeführt.

Malerei. Anders ist es in der Malerei und Zeichnung. Hier hört jeder Zusammenhang mit der wirklichen Abrundung auf und kann nur als Verirrung hie und da zum Vorschein kommen, in von Gyps geformten und vergoldeten Heiligenscheinen, Schlüsseln, Schwertgriffen, Knöpfen und dergl., wie wir sie in alten italienischen Wandgemälden, ja selbst auf Tafeln, namentlich bei dem Venetianer Carlo Crivelli finden. Bei Malerei und Zeichnung handelt es sich lediglich um den Schein der Abrundung. Dieser wird erstrebt, um die Darstellung fasslicher, der Wirklichkeit verwandter, darum wirksamer, glaublicher zu machen.

Die Beobachtung der Wirklichkeit lehrt uns, dass die Beleuchtung es ist, die uns die Rundung der Dinge erkennen lässt, und dass diese um so schärfer hervortritt, je bestimmter die Gegensätze von Licht und Schatten sind. Man betrachte nur eine Landschaft bei bedecktem Himmel, und dann wenn die Sonnenstrahlen sie beleuchten!

Licht u. Schatten.

Den Schein der Abrundung gewinnt demnach eine Gestalt durch die Beleuchtung; er wird durch den Ausdruck der Abstufungen des Lichts bis zum Schatten an den dargestellten Gegenständen hervorgebracht. Man unterscheidet (vergl. Fig. 267) höchstes (auch Glanz-) Licht *a*, Streiflicht *b*, Halbschatten *c*, und wo das Licht ganz fehlt, Schatten oder Kernschatten *d*; der Schlagschatten *e* entsteht da, wo ein Körper zwischen dem Licht und einem andern Körper oder Körpertheile steht und dessen Zutritt verwehrt. Beleuchtete Körper strahlen von dem empfangenen Licht, jenachdem sie heller beleuchtet, oder von hellerer Farbe sind, einen Theil zurück und bewirken durch diesen Wiederschein (Reflex) *f* auf schattige Stellen das Helldunkel (*Chiaro oscuro*), eines der wirksamsten Zaubermittel der Malerei, durch welches auch da, wo das Licht unmittelbar nicht hinfällt und also nichts zu sehen sein würde, alle Formen deutlich hervortreten. Man sieht auf der Gestalt das höchste Licht dem Lichtquell am nächsten, also oben, wenn das Licht von oben, an der rechten Seite, wenn es von rechts kommt etc., und sich allmählich nach der entgegengesetzten Seite vermindern, abtonen. Fällt das Licht auf eine Gestalt von oben, so kann das Licht auf der herabhangenden Hand, oder gar auf dem Fuss nicht so hell sein als auf dem Kopfe. Aber auch die Nähe am Auge des Beschauers muss mit in Rechnung genommen werden! Je näher desto wirksamer, je ferner desto blasser ist das Licht. Ferner wird das Licht am stärksten unter einem rechten Winkel auftreffen, und in dem Mässe schwächer werden, als dieser Winkel einem spitzen sich nähert. Licht, also Streiflicht, Halb- und Kernschatten, Reflexe und Schlagschatten sind die Mittel, wodurch einer gezeichneten Form der Schein der Abrundung gegeben werden kann. Kennt der Maler die Gesetze der Licht- und Schattenvertheilung nicht, so wird seine Modellierung flach oder unvollkommen ausfallen. Wer seine Gestalten sehr stark modelliert, dem kann es begegnen, dass er sie übermodelliert, wenn er die Abrundung der Flächen übertreibt, so dass sie runder oder tiefer erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind; während eine feine Modellierung alle noch so zarten Formenunterschiede und Uebergänge, alle grösseren oder kleineren Flächen, Erhebungen, Senkungen, scharfen oder weichen Vorsprünge, Kanten und Vertiefungen, im Nackten wie in den Gewändern leicht aber deutlich sichtbar macht. — Durch grelle Gegensätze von Licht und Schatten wird die täuschende Wirkung sehr erhöht.

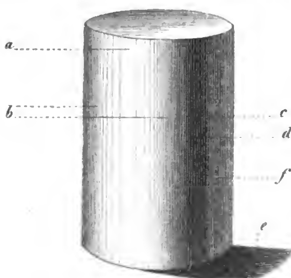


Fig. 267.

Es stellt sich aber sehr bald heraus, dass diese Mittel allein nicht hinreichend sind, den Schein einer vollkommenen Abrundung, vornehmlich aber einer verschiedenen Entfernung der Gegenstände oder ihrer Theile vom Auge, einer Vertiefung des dargestellten Raumes hervorzubringen. Diess geschieht zunächst nach den Gesetzen der Linear-Perspective. Der allgemeinste Grundsatz derselben beruht auf der Wahrnehmung, dass uns die Gegenstände in demselben Mâsse kleiner erscheinen, als sie vom Auge entfernt sind (das ist ihre Verkürzung oder Verjüngung). Die Linie *op* auf Fig. 268 bezeichnet eine Höhe, die der von *mn* vollkommen gleich ist, obschon sie viel kleiner erscheint. Die Stelle, wo das sehende Auge steht (Augenpunkt), Fig. 268 *a*, *A*, bestimmt die Höhe des Gesichtskreises (des Horizontes). Nie kann der Horizont unter dem Augenpunkt sein.

Linear-Perspective.

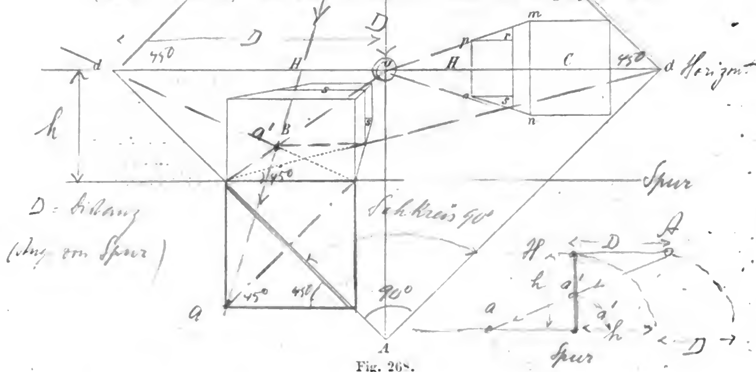


Fig. 268.

Man kann sich über das uferlose Meer nie so hoch erheben, dass man über dasselbe auf eine dahinter liegende Fläche sehen könnte. Mit dem Auge steigt der Horizont.

Unser Sehkreis ist beschränkt; wir sehen nicht alles, was zwischen uns und dem Horizont liegt; deutlich sehen wir nur, was durch einen rechten Winkel zwischen unserm Auge und dem Horizont umschlossen ist. Die beiden, damit am Horizont abgesteckten Punkte heissen Distanzpunkte (Fig. 268 *d*, *d*). Damit ist schon bestimmt, dass ich nicht, was rechts und links unmittelbar neben mir steht, mit entfernten Gegenständen zugleich sehen, folglich zugleich in Einem Bilde vereinigen kann.

Gegenstände, die mit uns senkrecht auf derselben Grundfläche stehen und parallel mit dem Horizont, verkürzen sich nach dem Augenpunkt im Horizont. (Für andere muss der Zielpunkt der Verkürzung gesucht werden.)

Was über dem Augenpunkt steht (s. den Würfel *C*), wird scheinbar herabgehen, was darunter scheinbar steigen; ersteres wird seine untere (*r*), was unter ihm steht seine obere Fläche (*s*) zeigen; was rechts steht (*C*), wird uns seine linke, was links steht (*B*), seine rechte Seite zukehren.

Da die Wirkung der Verjüngung oder Verkürzung nicht eine objective ist, nehmlich nicht am Gegenstand selbst hat, sondern im Gegentheil nur im Auge und der Vorstellung hervorgebracht wird, so finden ihre Gesetze bei der Baukunst und Bildnerei, die räumlich abgerundete Gegenstände schaffen, keine Anwendung. Geschieht es dennoch, wird z. B. ein Säulengang, eine Vorhalle nach den Gesetzen der Linearperspective nach der Tiefe zu immer enger und niedriger gebaut; oder werden Verjüngungen und Verkürzungen bei Bildnereien versucht, so stellen sie sich als Verirrungen dar. In der Malerei jedoch, die uns nur den Schein der Abrundung geben will, ist auch der Schein der Entfernung an der rechten Stelle.

Diese, allerdings ganz allgemeinen Bestimmungen reichen hier hin, um auf die Mittel aufmerksam zu machen, durch welche es der zeichnenden Kunst gelingt, ihren dargestellten Gegenständen einen richtigen Schein der Abrundung und gradweisen Entfernung zu geben. Für ein genaueres Studium der Perspective empfehle ich das treffliche und instructive Buch: Malerische Perspective von Guido Schreiber. Carlsruhe, Herdersche Buchhandlung 1854.

Aus diesen allgemeinen, der Optik entnommenen unabänderlichen Bestimmungen leitet sich für die Kunst als Hauptgrundregel ab: Soll ein Gemälde den einheitlichen Eindruck der Wirklichkeit machen, so darf es nur Einen Horizont und nur Einen Augenpunkt haben.

Es frägt sich nun, ob dieses Gesetz mit allen andern Bestimmungen über Schattenconstruction und Perspective unweigerlich und gewissenhaft von der Kunst zu befolgen ist?

Die Antwort wird sein: jedenfalls da, wo die Verletzung des Gesetzes eine Störung hervorbringen würde; jedenfalls da nicht, wo höhere Rücksichten dabei ausser Augen gesetzt werden müssten; und dass es die gibt, dass die Kunst noch etwas Bedeutenderes will, als ein Bild der Wirklickkeit geben, ist hinlänglich besprochen.

Dass bei einem Architekturbilde kein Verstoss gegen die Perspective vorkommen darf, versteht sich von selbst, da seine Hauptwirkung eben in der Perspective liegt. Auch in der Landschaft sind Fehler, wenigstens auffallende zu vermeiden; es beunruhigt das Auge, wenn die Horizontlinie in die Luft fällt, wenn Gegenstände, Baumgruppen, Gebüsche, oder gar Gebäude, die aus vorgrundlicher Nähe nach der Natur gezeichnet waren, in den Mittelgrund gerückt sind, wenn ein viereecktes Bauwerk rechts vom Auge und parallel mit dem Horizont dem Beschauer seine rechte Seite zeigt; und dergl. mehr. Man betrachte z. B. die beigefügte Landschaft Fig. 269. Die

Meereslinie bestimmt den Horizont; parallel damit stehen die Bauwerke rechts und links; dennoch verkürzen sich die Seiten nach zwei verschiedenen Richtungen; der Augenpunkt für die Grotte ist links, der für die Loggia ist rechts; der Horizont aber für beide liegt hoch über der Meereslinie, in der Luft; die ganze Landschaft ist eine Unmöglichkeit. (Fig 269)

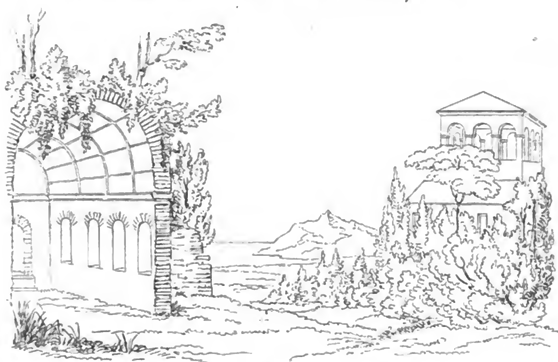


Fig. 269.

Dagegen könnte es sich fügen, dass in einem historischen Gemälde richtig gezeichnete perspectivische Linien sehr unangenehme Winkel mit den Figuren bildeten, oder den Raum beengten etc., in welchen Fällen dem Künstler die Abweichung von der Regel frei stehen muss. So hat selber der sehr correcte Paolo Veronese bei seinem Gastmahl Gregors in Vicenza ohne Anstand zwei verschiedene Augenpunkte für die Architektur der Prachthalle des Gastgebers angenommen, einen hohen für die untern, einen niedrigen für die obern Abtheilungen, um damit eine scheinbare Raumerweiterung zu gewinnen. Ebenso wird der Historienmaler einen dem Gesetz nach nothwendigen Schlagschatten unbeachtet lassen können, und müssen, wenn er die Deutlichkeit einer Figur oder Gruppe verhindert, während da wo es mehr auf Naturwahrheit ankommt, der fehlende Schlagschatten sehr vermisst werden würde.

Aber das Gesetz kann nicht nur ohne wesentlichen Nachtheil umgangen, sondern sogar zu wesentlichem Nachtheil befolgt werden.

Es war natürlich, dass man, als man zuerst hinter die Gesetze der Linear-Perspective kam, von der neuen Entdeckung einen sehr frohen Gebrauch machte, und damit nicht selten den Gegenstand, um den es sich handelte, aus den Augen verlor. Es gibt Bilder aus der florentinischen Schule des

15. Jahrhunderts, darin auf ziemlich ausdrucklose, oder gar ausdruckwidrige Weise die Verkündigung Mariä dargestellt ist. Ohne den Styl der Zeit würde uns ein solches Bild völlig werthlos vorkommen. Der Künstler versetzte die Scene in eine weite, tiefe, kreuzgewölbte Säulenhalle und zeichnete diese vollkommen bis zur Täuschung. Diese wurde ihm zur Hauptsache, der heilige Gegenstand Nebenwerk. Der gründliche Meister der Perspective, Andrea Mantegna, beschränkte sich mit derselben nicht auf Baulichkeiten allein, sondern unterwarf ihren Gesetzen auch seine Figuren, so dass er sie auch nach dem Augenpunkt verkürzte. In seinen berühmten Fresken bei den Eremitanen in Padua sind die perspectivischen Regeln mit solcher Strenge beobachtet, dass man, statt auf die Geschichte des h. Jacobus zu achten, immer nur sich aufgefordert sieht, den Augenpunkt für die Figuren mit ihren hohen Schultern zu suchen. Es war dann natürlich, dass sein Schüler neben ihm in der Geschichte des h. Christophorus noch weiter ging und den Gang des heiligen Christophorus durch's Wasser zur Lösung der Aufgabe einer richtigen Spiegelung benutzte.

Man blieb dabei nicht stehen. Der übrigens ganz löbliche Eifer für Wahrheit trieb die Kunst zu Abenteuerlichkeiten, bei denen sie über der Sinnentäuschung durch vermeintliche Wahrheit ihre ganze Bedeutung für die Seele und am Ende auch für die Sinne vergass und nichts erreichte, als eine trockne, mathematische Richtigkeit. Hatte man früher Deckenbilder behandelt als an der Decke ausgespannte Teppiche, so kam man nun auf den Einfall, die Figuren und sonstigen Gegenstände an der Decke so darzustellen, als wenn sie in Wirklichkeit oben ständen, mithin in perspectivischer Verkürzung von unten gesehen würden. So sieht man im Palazzo del T in Mantua an die Decke hinauf unter den Tisch, an welchem Philemon die Götter bewirthet: so zeigt uns Correggio im Dom zu Parma die Heiligen des Himmels von der Fusssohle, als sässen sie über uns auf Gebälk und auf Wolken; so liess Rubens eine ganze hohe Scheinarchitektur perspectivisch an die Decke malen, und stellte Apostel und Märtyrer darauf, um uns eine Vorstellung nicht von ihrem Charakter, ihrer Heiligkeit, Würde, Andacht zu geben, sondern wie sie sich in Verkürzung von unten gesehen ausnehmen müssten. Es bedarf keiner weitgehenden Erörterung, darzuthun, wie diese Art Beobachtung der Gesetze der Abrundung die Wirkung der Kunst, die sie fördern sollen, aufhebt.

Aber selbst bis zu dieser Verirrung braucht die Kunst nicht zu gehen, um schon ihre höhern Interessen verletzt zu sehen. Je höher ein Kunstwerk steht, desto ferner steht es der Absicht auf den s. g. Effect der Sinnentäuschung. Ist an dieser Stelle den Anforderungen der Auffassung, Anordnung, des Styls, der Darstellung und des Ausdrucks, wie vor allem der Schönheit Genüge gethan, so verlangt man nicht obendrein die Täuschung der Wirklichkeit. Im Gegentheil die Kunst bedarf ihrem Werke gegenüber das Bewusstsein, dass man in ihrem Bereich ist, und so lange nur nicht Unvermögen und Mangelhaftigkeit die Betrachtung beeinträchtigen, ist sie zufrieden.

Grosse Meister steigern desshalb die Abrundung ihrer Figuren nie bis zur Handgreiflichkeit, am wenigsten bei Wand- und Deckenbildern, für welche sie gern wieder die Form eines ausgespannten Teppichs wählen, um nicht die Erwartung auf wirkliche Erscheinungen zu spannen und von dem eigentlichen Gegenstand abzulenken.

Dagegen ist diese weitgehende Modellierung bei Malereien untergeordneten Ranges, bei Bildnissen, Genrebildern, Stillleben etc. ganz am Platze und dient bei gleichgültigen Wand- oder Friesverzierungen zu besonderer Erheiterung, wenn es dem Künstler gelungen, das Relief täuschend nachzumachen.

Mit Licht- und Schattenvertheilung und der Linear-Perspective ist aber noch nicht alles erreicht, was zur Abrundung, vornehmlich zur scheinbaren Vertiefung gehört. Es gilt noch die Beachtung der Thatsache, dass in dem Másse, als ein Gegenstand unserm Auge fern steht oder rückt, sich Luftschichten zwischen ihm und uns legen, die die feineren Formenunterschiede verschwinden lassen, die Kraft des Lichts wie der Schatten schwächen, und den Gegenständen einen kältern Ton bis zu gänzlicher Bläue geben — wie ja ferne Berge, selbst waldbewachsene, blau erscheinen —: das nennt man die Luftperspective. Ihre Gesetze lassen sich nicht auf mathematische Regeln bringen, sind wenigstens noch nicht darauf gebracht; ihre Erkenntniss hängt vom Gefühl des Künstlers, ihre Befolgung von seiner Geschicklichkeit ab. Ihren höchsten Werth hat sie jedenfalls in der Landschaftsmalerei, die ohne ihre Kenntniss kaum die Hälfte der Reize der Natur uns aufschliessen, die Gegensätze von Vorder-, Mittel- und Hintergrund nicht ausdrücken, unsere Augen nicht über Land- und Meeresflächen schweifen lassen, in Thal- und Waldestiefen ziehen könnte. Aber auch die übrigen Gattungen der Malerei bedürfen ihrer, und wo die Historienmalerei mehr Raum als den äussersten Vorgrund in Anspruch nimmt, kann sie ihrer auch nicht entbehren; ja selbst da wird eine Gruppe ohne Anwendung der Luftperspective sich nicht gehörig abrunden lassen.

Luftperspective.

Sind nun nach diesen Grundregeln Licht und Schatten in richtigen Abstufungen und Gegensätzen ebenmässig, massenbildend über eine Figur vertheilt, so dass alles an ihr in klarer Verbindung und Unterordnung dem Auge sich zeigt und einen ruhigen Eindruck macht, so sagt man: die Figur hat Haltung. Dasselbe sagt man unter denselben Voraussetzungen von einer Gruppe, von einem ganzen Gemälde. Eine gutgerundete Gruppe rundet sich wie eine Kugel; da sie aber keine ist, so wirken einfallende Lichter belebend in der Schattenseite, Schatten in der Lichtseite; doch dürfen sie den Gesammteindruck nicht schwächen, nicht durch zerstreutes Licht das Auge beunruhigen. Ein Gemälde von mehren oder vielen Gruppen wird am sichersten Haltung haben, wenn das Licht möglichst in der Mitte vereinigt ist und sich nach allen Seiten sanft verliert, namentlich im Hintergrunde die Gegensätze von Licht und Schatten abschwächt. Wie in der Landschaft oft ein Wolkenschatten über einem Theil derselben die Schönheit einer andern

Haltung.

Stelle stärker hervorhebt, der Zerstreuung vorbeugt und eine Einheitlichkeit des Eindrucks bewirkt, so sehen wir auch oft in historischen Gemälden einzelne Gruppen in Schatten gestellt, die einheitliche Haltung des Ganzen zu fördern; ein Mittel, das freilich auch zu dem Missbrauch geführt hat, dunkle Figuren in den Vordergrund zu stellen, um den Contrast des Lichtes daneben zu steigern, oder auch das Licht auf einen einzigen Punkt zu concentrieren, und diesen mit lauter Nacht zu umgeben. Statt der ruhigen Haltung, die dort der Zweck war, ist hier Aufregung des Sinnenreizes hervorgebracht. Solche Bilder, wie z. B. viele von Caravaggio, Rembrandt u. A., nennt man Effectstücke; und es ist offenbar bedenklich, Werke von tiefem geistigen Gehalt in diese Form zu giessen, in welcher leicht die höhere Bedeutung oder der Gedanke untergeht. Mangel an Haltung bringt Unruhe in ein Bild, sei es durch zerstreute Lichter, oder durch tiefe Schattenstellen im Licht (Löcher), oder gar durch Verwirrung in der Beleuchtung. Haltung aber ist eine der wohlthuendsten Eigenschaften eines Gemäldes.

Sie, namentlich bei grössern Werken zu erreichen, ist schon eine schwierige Aufgabe; sie wird aber bedeutend erschwert, wenn eine doppelte Beleuchtung angenommen wird. Im Allgemeinen ist die Beleuchtung in einem Gemälde eine einfache vom Künstler angenommene, conventionelle, und er hat nur nöthig, bei der einmal vorausgesetzten Lichtquelle, sie sei nun oben, vorn, rechts oder links, für das ganze Bild zu bleiben. Nun aber fällt ihm ein, oder der Gegenstand erfordert es, eine mehrfache künstliche Beleuchtung, eine zweite Lichtquelle im Bilde selbst anzunehmen, ein durch Wolken brechendes, durch ein Fenster einfallendes Sonnenlicht, ein Mond-, Lampen-, Kerzen- oder Fackellicht, und nun gilt es den Kampf der doppelten Beleuchtung so zu schlichten, dass eine von beiden untergeordnet ist, ohne ihre Wirkung ganz zu verlieren. Noch schwieriger wird die Aufgabe, wenn sich die Lichtquellen im Bilde selbst vervielfachen, wenn, wie in der »Befreiung Petri« von Rafael im Vatican, Petrus vom Licht des befreienden Engels, die Wache aber theils vom Wachfeuer, theils vom Monde beschienen wird. Dass Aufgaben dieser Art mit grosser Zurückhaltung und Mässigung behandelt werden müssen, wenn sie nicht zu Virtuosenkünsten führen sollen, dass sie überall am falschen Orte sind, wo sie die Betrachtung von der eigentlichen Bedeutung des Kunstwerks ablenken, versteht sich von selbst; obschon es nicht immer verstanden und gehalten worden.

Farbe, Färbung.

Der Winter ist farblos: bunt ist der Lenz; das Todtenantlitz schmückt keine Wangenröthe; aber heitere Feste verlangen Blumen und Kränze und farbige Stoffe! Farbe ist, wie Bewegung, und sprechender noch, Zeichen

des Lebens; beide geben in der Kunst den Schein des Lebens. Darum ist sie von jeher benutzt worden, unvollkommenen Formen möglichst aufzuhelfen, die Mängel der Kunst mit dem Schein der Lebendigkeit zu decken, oder die Kunst überhaupt tiefer in's Bereich der Natur zu ziehen. Ein schlecht gezeichneter oder unrichtig modellierter Kopf bekommt durch schwarze, braune oder blonde Haare, blaue oder dunkle Augen, rothe Backen und Lippen sogleich ein Ansehen, schwach profilierte Gesimse lassen sich durch eine Farbe scharf vom Fries absondern; stumpfe Verzierungen werden durch Bemalung bestimmt, und selber das Naturwidrige einer Form verschwindet, wenn man ihr eine Farbe gibt. Weiter! wenn die Anwendung einer Farbe lebendig macht, so erhöht die Anwendung von mehren Farben diese Lebendigkeit und steigert sie durch das Spiel bunter Gegensätze. Ganze Gebäude oder bauliche Gegenstände, Geräthschaften etc. können durch Bemalung ein lebendiges und heiteres, und bei Anwendung von Farbencontrasten sogar ein lustiges Aussehen bekommen.

Ist hiemit das Verhältniss der Farbe zur Form angedeutet, so tritt es noch deutlicher hervor, sobald die Form sich vollendet. Wie vorher die Gegensätze durch Farben hervorgerufen worden, so werden sie nun nur durch das Licht bewirkt, und sind um so viel reiner und feiner, als das Licht immaterieller, als die Farbe ist. Darum sehen wir in der Entwickelungsgeschichte der Kunst die grössten Anstrengungen dahin gerichtet, die möglichste Vollkommenheit der Form zu gewinnen; architektonische Gliederungen und Verzierungen, so gut wie die Theile des menschlichen Körpers mit der ausdruckvollsten Bestimmtheit zu bilden. Zugleich sehen wir den Gebrauch der Farben als Bemalung in demselben Mässe abnehmen, als die Formen an Bestimmtheit und Ausbildung zunehmen, so dass sich deutlich herausstellt, dass man sie in sehr vielen Fällen nur als Surrogat der Form benützt hatte.

Bemalung.

Sobald also die Form rein ausgebildet ist, bedarf sie der Farbe nicht mehr, um deutlich und lebendig zu sein; denn die Abstufungen des Lichtes machen alle, noch so zarten Modulationen sichtbar; noch mehr: sie braucht sie nicht nur nicht, sondern sie kann sie in der bisherigen Weise nicht mehr brauchen. Die Farbe ist so zu sagen ein materiell gewordenes Licht, und wirkt — in voller Kraft — dem Licht gerade entgegengesetzt; so dass, wenn das Licht dazu dient, die Formen, auch die feinsten und zartesten, hervorzuheben, die Farbe sie unscheinbar, selbst unwahrnehmbar macht. Man nehme eine Zeichnung nach einer Figur, und zwar von ziemlich feiner Modellierung, die bei blosser Lichtwirkung, also ohne Farbenüberzug, sich genügend kund gibt. Nun überziehe man dieselbe Figur mit bunten Farben, und im Augenblick verschwinden alle feineren Formenunterschiede, ja selbst stärkere sind bis fast zur Unkennbarkeit abgeschwächt. Dass ein beleuchteter runder Gegenstand sich genau verhält wie eine schattierte Zeichnung, braucht nicht besonders besprochen zu werden. Wollte man weitere Proben anstellen, so könnte man einem

Theile eines schöngearbeiteten Frieses oder Gesimses mit Ornamenten Farben geben und einen andern daneben licht lassen, und man wird den grossen Unterschied der Formendeutlichkeit zu Gunsten des letztern wahrnehmen. Es ist keine Frage: die Form leidet bei der Anwendung von Farbenüberzügen so sehr, dass zinnoberrothe Hohlkehlen und berlinerblaue Rundstäbe wie glatte Bandstreifen unter den Gesimsen hinlaufen, und dass eine ganz bemalte Kirche, wie die Ste. Chapelle in Paris, ungeachtet ihrer schönen Gothik, gar keine architektonische Wirkung mehr macht, und dass an fein ausgearbeiteten Figuren, sobald sie bemalt werden, eben die Feinheit der Arbeit zu Grunde geht. Die nordeuropäische Kunst hatte das so gut wahrgenommen, als die griechische, römische und italienische, die — angelangt an derjenigen Stelle der Kunstbildung, wo sie für die Deutlichkeit der Formen der Farbe nicht mehr bedurften -- diese auch nicht weiter anwandten; aber der Sinn für Natürlichkeit in der Kunst, für täuschende Lebenswahrheit war im Norden stärker, als der Sinn für die Schönheit, und so gab man hier die Farbe, die alles so natürlich und lebendig erscheinen lässt, nicht mehr her, und sann lieber auf ein anderes Mittel, trotz der Farbe deutliche Gegensätze von Licht und Schatten hervorzubringen. Und diess Mittel bestand darin, dass man die Formen verstärkte, Knochen und Muskeln recht hervortreten liess, in den Gewändern viele tiefe Falten und scharfe, eckige Brüche anwendete und grosse, breite Flächen mit feinen Uebergängen vermied, an die Stelle des Reliefs das Hochrelief setzte, und so zugleich mit der Farbe die Wirkung des Lichts rettete; freilich auf Kosten der höhern Anforderungen an die Kunst, mit Beeinträchtigung von Schönheit, Anmuth und Würde, ja selbst der so leidenschaftlich erstrebten Wahrheit, da das Leben selbst solche Uebertreibungen nicht kennt.

Hiemit ist aber der Farbe, als Mittel der Bemalung, nicht unbedingt und für alle Fälle der Krieg erklärt. Ist der Farbenüberzug zu vermeiden, wo es auf den Ausdruck feiner Formenunterschiede ankommt, oder wo es gilt, Gegenstände und Gestalten als einer höhern, idealen Welt angehörig hinzustellen, so werden wir bald die Stellen ihrer berechtigten Thätigkeit finden. Farben und Farbengegensätze bringen mit dem Schein der Lebendigkeit das Hauptkennzeichen derselben, eine Bewegung oder Unruhe der Sinne wie der Seele hervor, und zwar um so mehr, je stärker und widersprechender die Gegensätze sind. Wo es daher auf den Eindruck erhabener, oder nur feierlicher Ruhe ankommt, wo es gilt, zu ernsten Betrachtungen zu stimmen, ist das bunte Farbenspiel bedenklich, wo nicht geradezu verderblich. Man denke sich die Stirnseite des Strassburger Münsters, den Chor des Cölner Domes mit den tausend Stäbchen und Hohlkehlen, Pfeilern und Bogen, Blättern und Stabwerk, Statuen und Reliefs bunt bemalt! — und der ganze gewaltige Eindruck wäre vernichtet. Wo Ruhe, Ernst, Würde, Hoheit, Heiligkeit erstrebt werden, ist das Spiel der Farbencontraste vom Uebel, es müsste denn, wie beim Zeus von Olympia, wie bei der Athene auf der Akropolis von Athen, mit jenem Feingefühl angewendet werden, das die

Natur beobachtet, wenn sie mit schimmernden Sonnenstrahlen die weite Meeresfläche, die Felspyramiden und Gletscher der Hochalpen färbt, ohne durch bunte Contraste ihre Erhabenheit zu schwächen.

Aber die Natur gibt uns an derselben Stelle einen Fingerzeig für das Recht der Farbe und der Farbengegensätze. Je mehr wir dem gewöhnlichen Leben uns nähern, dem thätigen, bewegten, heitern Verkehr der Menschen, desto mehr sind wir von Farbe und Farbenwechsel umgeben. Und so verträgt das gewöhnliche Wohnhaus viel eher das bunte Kleid, als die Kirche, noch mehr aber das Lust- und Gartenhaus, und heitere Festarchitektur verlangt es gradezu. Ist es demnach unpassend, die Statuen heiliger Gestalten, hochpoetische Darstellungen durch die Farbe in die Wirklichkeit herabzuziehen, so ist es dagegen ganz am Orte, den der Wirklichkeit entnommenen Gestalten und Formen vorkommenden Falles die Farbe als ihr Recht zuzugestehen; ja komische Figuren werden ohne Farbe und Farbencontraste ihre volle Wirkung nicht äussern; sie büssen durch Abwesenheit der Farbe grade soviel ein, als ihre Gegensätze, die ernsten und erhabenen Gestalten, dadurch gewinnen. Und so dürften wir die Bedeutung der Farbe und der Farbencontraste als Zugabe am richtigsten erkannt haben, wenn wir ihnen auf den niedern Stufen der Kunstbildung, und in den Niederungen des Lebens Berechtigung und Wirkung zugestehen, aufsteigend aber in höhere Kreise der Kunstbildung und der idealen Anschauungen ihren Einfluss mehr und mehr beschränkt sehen, bis er im Bereich des Grossen und Erhabenen verschwindet.

Die Bemalung (Illuminierung), die sich, wie wir später sehen werden, wesentlich von der Malerei unterscheidet, findet ihre Anwendung bei blossen Umrisszeichnungen, z. B. auf Gefässen oder an Wänden etc., oder bei Bildnereien, Statuen und Reliefs, oder bei Theilen eines Gebäudes. Wird nur Eine Farbe, z. B. röthlichgelb auf schwarzem oder weissem Grunde angewendet, so dass die Umrisse mit einer dunkeln Farbe eingezeichnet sind, so heisst diese Bemalung Monochromie. Werden aber verschiedene Farben angewendet, Fleischtheile anders bemalt, als Gewänder und Nebensachen, verschiedene architektonische Gliederungen und Zierrathen mit verschiedenen Farben, so heisst diese Kunstübung Polychromie. Von Licht und Schatten, die bei runden Gegenständen sich von selbst ergeben, ist bei Zeichnungen in dieser Kunst nicht die Rede. Dabei können die Farben ganz sein, d. h. entschieden blau, roth, grün, gelb etc., oder gebrochen, d. h. durch Beimischung von grau unbestimmt gemacht; sie können licht, bis zum Verblassen, dunkel (tief) bis zum Uebergang in Schwärze; sie können matt, d. i. sehr unbestimmt, oder kräftig, gesättigt, d. i. sehr entschieden, aber auch wohl, vornehmlich in den Fleischtheilen, zart und fein nüanciert sein.

Monochromie.

Polychromie.

Farbenunterschiede.

Noch unterscheiden wir kalte Farben, das sind solche, die ins Blaue spielen, oder ganz oder vorherrschend blau sind; und warme, das sind rothe und mit Roth getränkte Farben. Ein kaltes Roth ist mit Blau, ein warmes

Blau mit Roth versetzt. Unter Localfarben versteht man die den Gegenständen ohne Rücksicht auf die verschiedene Wirkung des Lichts eigenthümliche Farbe.

Bei der Nebeneinanderstellung von Farben handelt es sich darum, ob sie zu einander passen oder nicht. Es gibt Feindschaften unter den Farben, die sich nicht, oder nur durch Auskunftsmittel überwinden lassen. Ein zinnoberrothes Tuch über einem citronengelben Kleid; pfirsichblüthenroth und himmelblau; müllerblau und orange oder feuerroth und dergleichen Zusammenstellungen im Allgemeinen werden unerträglich sein. Solche disharmonische Farben lassen sich inzwischen verbinden, indem man sie in verschiedener Stärke (matt neben kräftig), oder in verschiedenem Umfang (grosse Flächen neben ganz kleine) neben einander stellt, oder indem man eine neutrale Farbe, die gegen keine von beiden feindlich ist, zwischen sie einfügt. Es gibt aber auch harmonische Gegensätze unter den Farben, die darum so gut nebeneinander stehen, weil sie das Auge gradezu fordert. Man nennt sie desshalb subjective Farbengegensätze. So verlangt das Grün, Roth und das Blau Gelb und umgekehrt. Harmonie.

Eine Farbe wird durch die andere gehoben und in der Wirkung verstärkt. Wieder andere Farben vertragen sich nicht nebeneinander, wenn die eine der andern zu nahe verwandt ist, violet neben blau, roth neben orange u. s. w. Und doch sind auch hier dem feinen Geschmack tausend Vermittlungen möglich.

Die Hauptaufgabe bei der Farbenzusammenstellung wird demnach immer sein, den Anforderungen der Schönheit zu genügen, was allein der Harmonie gelingt. Diese aber ist nur möglich (wie bei den Proportionen) durch Verbindung befreundeter, durch Vermeidung unverträglicher Gegensätze, sowie des ganz Gleichartigen. Aber dennoch treten noch andere Bestimmungsgründe ein. Ein Ballsaal, ein Festlocal verlangt andere Farben, als ein Trauerhaus, und wenn hier Eintönigkeit angemessen ist, werden dort viele und bunte Gegensätze wohl thun. Endlich können selbst disharmonische Contraste am Platze sein, wo es um komische Wirkung zu thun ist.

Soweit hatten wir es nur mit Bemalung, Farbenanstrich, Illuminierung zu thun. Etwas anderes ist es, wenn mit der Farbe zugleich der Gegenstand den Schein der Rundung, der Nähe und Ferne seiner Theile erhalten soll. Diess geschieht durch die Färbung, das Colorit. Selbstverständlich haben wir es hier nicht mehr mit Baukunst und Bildnerei, sondern nur mit der Malerei thun. Färbung.

Drei Ziele sind es vornehmlich, die durch die Färbung erreicht werden sollen: die Deutlichkeit, die Wahrheit, der Charakter. Ein jedes lässt sich einzeln verfolgen; sie sind auch vereint zu erreichen. Ueber allen aber steht auch hier, wie bei den Formen und Proportionen, bei der Anordnung und der Darstellung die Anforderung der Schönheit.

Deutlichkeit. Die **Deutlichkeit** wird sich besonders als Forderung der s. g. **monumentalen Malerei** herausstellen, d. h. derjenigen, die in unmittelbarer Verbindung mit einem Gebäude steht, Decken-, Mauer- oder Wandmalerei. Die grössere Entfernung des Gemäldes vom Beschauer bedingt schon diese Forderung, in der Regel auch der grössere Umfang desselben, dessen Inhalt, wenn er auf Sinne und Gemüth wirken soll, **leicht leserlich** sein muss. Diess kann nun auf zweierlei Weise erreicht werden: einmal, dass man mehr das **Licht**, oder aber, dass man mehr die **Farbe** wirken lässt. Im letztern Fall würde man die **Localfarben** in ihrer ganzen Stärke anwenden und die Modellierung durch möglichst tiefe Schatten zu gewinnen suchen. Abgesehen aber davon, dass viele Farbenstoffe sich mit der Zeit verändern, einige verblassen, andere nachdunkeln, wodurch der Unterschied von Licht und Schatten aufgehoben wird, lässt sich gegen dieses farbige Absetzen der Figuren vornehmlich einwenden, dass der Farbenunterschied in den Stoffen so gross ist, dass die einheitliche Wirkung des Gemäldes sehr schwer erreicht werden kann. Man denke nur die kräftig blauen, braunen, carmoisinrothen Gewande, neben lichtgelben, grünen, rosenrothen, und zwischen durch die weisse Wäsche! Bei aller Deutlichkeit ist Unruhe unvermeidlich. Aber noch ein zweiter Umstand spricht gegen diese Art der Färbung bei monumentaler Malerei. Der ausgesprochene äussere Zweck derselben ist, die materiell schwere Mauermasse wenigstens für das Auge und die Phantasie leicht erscheinen zu lassen. Aber das gerade Gegentheil erfolgt bei der Anwendung schwerer, d. i. kräftiger Färbung mit tiefen Schatten; während nur dem vorherrschenden Licht gelingt, die Malerei leicht erscheinen zu lassen und somit erleichternd zu wirken. Dessenungeachtet finden wir diese Färbung öfters, namentlich bei den Venetianern, so wie bei den neuern Franzosen und einigen Deutschen angewendet.

Der andere Weg zur Deutlichkeit geht durch das **Licht**. Der Maler verzichtet auf die wirklichen, s. g. Localfarben und modelliert alle Farben von einem bis ans Weiss streifenden hellen Ton bis in eine willkürliche Tiefe, die aber immer noch fern von farbloser Schwärze ist. Ja er geht noch weiter! Um nicht zu schweren, farblos schwarzen Schatten gezwungen zu werden erschafft er eine ganz willkürliche Färbung, indem er (im s. g. **Changeant**) als Schattenton nur eine zweite Farbe nimmt, einem lichtgelben Gewand rothe, einem rothen grüne, einem rosafarbenen violette, einem violetten blaue, einem blauen rothe Schatten gibt und Weiss in alle Farben spielen lässt. Wir finden diese Art der Färbung nicht nur bei den ältern Italienern in einer Zeit, wo die Gesetze der Modellierung noch nicht gefunden waren, sondern in der Zeit der höchsten Kunstblüthe, bei den grössten Meistern, bei Rafael und Michel Angelo. Es bedarf keiner Erörterung, dass mit dieser von einem ganz ideellen Standpunkt aus gewonnenen Färbung die Deutlichkeit auf Kosten der Wahrheit gewonnen, dass sie nur eine Art bunter Zeichnung ist.

Wahrheit. Die **Wahrheit der Färbung** hängt von einer genauen Beobachtung der Natur, der Wirkung des Lichts auf die farbigen Flächen ab. Das auf-

merksame, scharfblickende Auge sieht hier nicht nur den Gegensatz von Hell und Dunkel mit verschiedenen Uebergängen, sondern eine bestimmte Beschaffenheit der Uebergänge und Gegensätze, die richtig erkannt und wiedergegeben der Färbung das Gepräge der Wahrheit aufdrücken. Ausser dem, dass alle Farben unter der Lichtbrechung in andere Farben hinüberspielen, sind es vornehmlich die kalten Mitteltöne (zwischen Licht und Schatten), die der Färbung den Schein der Naturwahrheit geben. Am entschiedensten tritt die Wirkung derselben da hervor, wo die Färbung ihre höchste Aufgabe zu lösen hat, bei der Carnation, dem Colorit der Fleischpartien.

Das Licht fällt indess nicht nur von seiner Quelle auf die Gegenstände, sondern alle erleuchteten Gegenstände geben mehr oder weniger von dem empfangenen Licht an die benachbarten Dinge ab, und zwar ein nach ihrer eignen Farbe gefärbtes Licht. Durch dieses s. g. Reflexlicht werden sodann auch die Schatten (am Hauptgegenstand) besonders erhellt und gefärbt, und desshalb gehört zur Wahrheit der Färbung nothwendig auch die genaue Beachtung dieser Wirkung. Nicht jeder Stoff ist gleich empfänglich für diese reflectierte Lichtwirkung; ein rauher weniger, als ein glatter. Am empfänglichsten ist dafür die menschliche Haut, und ist es gelungen, diese Lichtwirkung im Schatten (*Chiaro-oscuro, clair-obscur*, Helldunkel) recht vollkommen wiederzugeben, so nennen wir das Colorit klar, durchsichtig. Je zarter die Hautfarbe (Teint), desto durchsichtiger werden ihre Schatten sein, je kräftiger, desto schwerer nehmen sie Licht auf.

Zur Wahrheit der Färbung gehört nun noch die naturtreue Wiedergabe der verschiedenen Farbentöne der Wirklichkeit, der zarten wie der kräftigen, der rothen wie der braunen, mit allen ihren feinen Mischungen, Uebergängen und Gegensätzen, mit Lebenswärme und Glanz, Einheit und Weichheit. Wir nennen ein Colorit unwahr, wenn es die natürlichen Farben nicht wiedergibt oder übertreibt; manieriert, wenn es die Gegensätze zu stark hervorhebt, die Mitteltöne blau, die Reflexe zinnoberroth etc. gibt; wir nennen es trocken und ledern, wenn ihm der Saft und Glanz der Haut, das Blut in den Adern fehlt; trüb, wenn ihm die Durchsichtigkeit abgeht, gläsern, wenn es deren zuviel hat. Die grösste Wahrheit des Colorits finden wir bei den Venetianern, namentlich bei Tizian und Giorgione, dann bei den Niederländern, vornehmlich bei Van Dyk.

Je weiter ein Gegenstand vom wirklichen Leben abliegt, z. B. eine Himmelfahrt Mariä, ein Jüngstes Gericht etc., um so weniger wird man dabei das Bedürfniss nach Wahrheit des Colorits haben, wenn es nur nicht unwahr und manieriert ist; ja an solchen Stellen kann die volle Naturwahrheit sogar störend und selbst widerwärtig sein. Je näher dagegen ein Gegenstand dem wirklichen Leben steht, desto höher steigern sich unsere Anforderungen an seine damit übereinstimmende Färbung. Und so legen wir mit Recht in der Landschaftsmalerei einen ganz besondern Werth darauf, dass der Ton der Luft und der Wolken, die Farbe der Berge, Felsen, Felder, Wege und Gewässer wie aller Vegetation uns in die wirkliche Welt versetze, wenn auch

kein Geographiebuch die Stelle bezeichnen könnte, die der Künstler uns vorführt.

Charakter. Das dritte Ziel, das durch die Färbung erreicht werden kann, ist der Charakter des Gegenstandes. Der Gegenstand kann ernst sein oder heiter, ein festliches, feierliches Gepräge haben, tragisch sein bis zum Erhabenen, lustig bis zum Komischen. Er kann rühren, reizen, entzücken, oder mit Schauer erfüllen; er kann aufregen, oder beruhigen, Seligkeit oder Verdammniss bieten. Es liegt mit in den Mitteln der Färbung, einem Gemälde den derartig bestimmten Charakter aufzudrücken; durch sie bekommt es die Stimmung, und von ihr hängt es ab, ob das Bild düster oder heiter, ernst und feierlich oder lachend und reizend, rührend und erhebend gestimmt sei, ob Sinnen- und Seelenaufregung, oder Ruhe und Frieden von ihm ausgehe. Wohl soll die Historienmalerei sorgfältig auf die Stimmung eines Gemäldes (namentlich im abgeschlossenen Raume, oder auch — wenn auch bestimmter — in einer Reihenfolge, wo Freud und Leid, Festgelag und Todtenfeier abwechseln) achten und wird damit sicher die Wirkung steigern; sie wird eine »Geburt Christi« und eine »Kreuzigung« schon durch die Stimmung des Bildes unterscheiden; durch sie entscheiden, ob ein Schlachtengemälde auf den Sieg oder auf den Untergang den Nachdruck lege; aber ganz besonders ist es die Landschaftsmalerei, bei welcher die Stimmung durch die Färbung den entscheidenden Eindruck hervorbringt. Man denke nur an den kalten Ernst der Ruysdael'schen Landschaften, neben der südlichen Glut bei Both, oder der lichten Klarheit und Ruhe bei Claude! Näher noch liegen uns die griechischen Landschaften von Rottmann, in denen sogar die geschichtlichen Erinnerungen in einer Landschaft durch die Stimmung angeregt werden.

Schönheit. Gewiss aber ist es der Kunst nicht unmöglich, die genannten Ziele alle zu erreichen, zugleich deutlich und wahr zu sein und eine entsprechende Stimmung zu geben. Die Schönheit aber der Färbung wird erst gewonnen, wo für jede ihrer Eigenschaften das rechte Mass und gegenseitige Verhältniss eingehalten ist, und zugleich in der Farbenzusammenstellung vollkommene Harmonie herrscht. Sahen wir oben, wie viel schon bei der blossen Bemalung von der harmonischen Zusammenstellung abhängt, so tritt uns dieser Einfluss noch viel stärker entgegen im Gemälde, wo ohne sie Deutlichkeit und Wahrheit nichts wirken und an eine eigentliche Stimmung nicht zu denken ist. Wo eine Gruppe in einem Gemälde, oder ein ganzes Bild durch eine so glückliche Farbenzusammenstellung sich auszeichnet, dass man einen wohlgeordneten Blüthenstrauss vor sich zu haben glaubt, spricht man von einem »Bouquet«. Als ein besonders sprechendes Beispiel dafür könnte man Tizian's »Assunta« oder Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Venedig anführen.

Mit allediesem ist aber die höchste Aufgabe der Färbung weder bezeichnet noch erreicht. Wie wir sahen, dass bei andern Beziehungen, der Composition, der Form etc. die Kunst ihre höchsten Kraftanstrengungen

macht, einen grossen, edeln Styl zu gewinnen, so gilt diess ganz besonders auch bei der Färbung. Styl ist, wie wir wissen, Kürze des Ausdrucks; selbst in höchster Vollendung beschränkt er sich auf das Nothwendige, um die geistige Bedeutung des Gegenstandes immer oben, die Augen immer auf sie gerichtet zu halten. Mit vollkommener Beachtung der Gesetze der Deutlichkeit und Wahrheit, der Schönheit, Harmonie und Stimmung bleibt ihm vorbehalten, auch durch die Färbung den Beschauer unbeirrt beim Gegenstand, seiner Auffassung und höhern Bedeutung zu halten, indem er darauf verzichtet, von ihren Reizen, die sich bis zur Sinnbethörung (Illusion) steigern lassen, Gebrauch zu machen. Auf dieser Stufe der Kunst erscheint die Färbung als die letzte Vollendung der Form, mit ihr geboren, nicht um sie zu verdecken, sondern klarer hervorzuheben, nicht um das Auge auf sich zu ziehen, sondern ihm nichts Nothwendiges vermissen zu lassen. Dass hier mit den einfachsten Mitteln am meisten erreicht und geleistet werden kann, lehren uns Rafael's Disputa und Schule von Athen. Styl.

Dagegen kann die Färbung auch zu ganz entgegengesetzten Zwecken verwendet werden. Ist die Farbe das Merkmal des Lebens, so lässt sich täuschende Nachahmung desselben durch nichts so sicher erreichen, als durch die Mittel der Färbung. Diese beruhen aber grossentheils auf der kunstreichen Verwendung der Farbengegensätze. Die Malerei besitzt kein Licht, wie die Natur; am wenigsten Sonnenlicht; das reinste Kremser Weiss ist eine schwere Materie neben der beleuchteten Stelle. Die hellste Beleuchtung des Tageslichtes im Zimmer ist Schatten gegenüber der Sonnenbeleuchtung, und doch noch heller als das Licht, das wir von der Palette nehmen können. Wie soll nun gar Sonnenschein gemalt werden? Dennoch ist es mit der genauen Kenntniss von der Wirkung der Farbengegensätze möglich, die Täuschung von Sonnenlicht und Sonnenschatten neben einander, und somit höchste Illusion hervorzubringen. Der Maler zwingt durch eine brennend reife Orange im dunkeln Laub das Auge, die entblösste Schulter daneben, die ohne die Orange quittengelb aussehen würde, für sonnenbeschienen zu halten, und das wie in Berliner-Blau getauchte Hemd durch eine reinblaue Einfassung für schneeweiss zu nehmen. Das geht an bei Gegenständen ohne Bedeutung. Aber man denke sich eine »heilige Familie«, eine »Grablegung«, selbst einen »Amor und Psyche« etc. mit diesen Mitteln der Virtuosität ausgeführt und man wird — erschrecken, und sie und ihres Gleichen nicht zu hoch anschlagen in der Kunst. Illusion.

Ausführung, Behandlung.

Ein Kunstwerk kann mehr oder weniger ausgeführt sein, d. h. die Formen und Motive können nur angedeutet, oder in steigenden Graden bestimmt, oder ganz durchgebildet sein. Im ersten Fall haben wir einen Entwurf, eine Skizze vor uns. Es ist ein entschiedener Mangel am Entwurf, wenn

der Künstler dabei über die Motive im Unklaren geblieben, sich mit allgemeiner Gruppierung begnügt, ohne die Bewegung jeder Gestalt und jedes Gliedes, die Anordnung der Gewänder und die Grundzüge der Charaktere durchdacht und angegeben zu haben, sich verlassend etwa auf die Beihülfe des Modells und des Gliedermanns. Eine Skizze kann auch zu weit ausgeführt sein, wenn schon detaillierte Studien hineingetragen, und damit die freie Durchbildung im Voraus beschränkt wird, so dass das wirkliche Kunstwerk das Gepräge einer Copie erhalten müsste.

Baukunst. In der Baukunst sind Ausführung und Behandlung von zweifacher Bedeutung, da der Architekt sein Werk durch fremde Hände ausführen lässt. Zunächst handelt es sich desshalb um seine Zeichnung. Nicht leicht wird ein Architekt sich mit einer nur wenig ausgeführten Zeichnung seines Entwurfs begnügen; im Gegentheil liegt ihm daran, den ihm dienenden Bau-, Maurer- und Zimmermeistern, den Tischlern, Schlossern, Stuccatoren und Decorationsmalern die bestimmtesten Vorschriften in die Hand zu geben, d. h. vom Bau im Ganzen, wie in allen Theilen höchst ausgeführte Zeichnungen zu machen (oder machen zu lassen), wobei nicht allein die Formen genau bestimmt, sondern vor allem die Mâsse auf das genaueste festgestellt sein müssen.

Solche architektonische Zeichnungen werden nicht nur genau und rein, sondern auch elegant, zierlich, geschmackvoll, mit zarter Behandlung der Schattierung in Sepia oder Tusche, oder auch selbst mit Aquarellfarben brillant, bald mehr licht und duftig, bald tief und kräftig ausgeführt.

Von der technischen Ausführung aber durch Werkleute kann man sagen, dass sie entweder sorgfältig oder nachlässig in verschiedenen Abstufungen, roh oder fein und geschmackvoll, oder auch zu fein und zierlich, auch wohl — vornehmlich in den Ornamenten — blos mechanisch oder aber von künstlerischem Gefühl durchdrungen sei.

Bildnerei. Die Ausführung bei Büsten, Statuen und Reliefs kann sich mit der allgemeinen Naturähnlichkeit begnügen, oberflächlich sein; sie kann mehr und mehr Lebendigkeit und Individualisierung anstreben, gründlich und fleissig sein; sie kann auch, den Gesammteindruck übersehend, sich in lauter Einzelnheiten verlieren und kleinlich werden. Die Behandlung kann sehr roh und rauh, ohne Ausgleichung der Gegensätze sein, wie man es bei Holzschnitzwerk häufig sieht; oder körnig, wie bei Phidias, Praxiteles, Lysippos, bei Thorwaldsen etc., wo durch einen mässigen Grad von Rauhheit die Porosität der Haut dem Marmor (oder anderm Material) mitgetheilt wird. Sie kann auch, wie bei dem Apoll von Belvedere, der Venus Medicis u. A. eine sehr glatte Oberfläche bewirken, und diese glatte Behandlung kann bei einiger Uebertreibung in eine geleckte übergehen, wie sie bei Bernini, Canova u. A. eintritt, und noch durch Polieren

zu einer glänzenden gesteigert werden. Diese Behandlungsweisen wiederholen sich auch beim Erzguss, bei welchem eine glänzende und eine matte Ciselierung die Gegensätze bilden, von denen ein jeder Ansprüche auf Berechtigung macht, indem bei der glänzenden Behandlung eine gleichmässigere Patina, d. h. eine gleichmässigere Oxydierung und somit Grünfärbung der Oberfläche; bei der matten aber eine ruhigere Wirkung der Formen gleich zu Anfang erzielt wird.

Die Hand des Bildhauers kann den Marmor etc. so hart, trocken und kalt behandeln, dass die Gestalt versteinert erscheint; oder auch so warm und weich, dass der Stein gewissermässen Leben und Odem hat; was dann freilich derart übertrieben werden kann, dass man Butter statt Stein vor sich zu haben glaubt. Man spricht auch von einer koketten Behandlung, wenn sie die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand weg ganz auf sich und ihre Reize lenkt; von einer geistreichen, wenn mit wenigen Mitteln das Wesentliche hervorgehoben, der Schein der Vollkommenheit erreicht ist; von einer virtuosenhaften, wenn die vom Material gebotenen oder die selbst aufgesuchten und hervorgerufenen Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwunden, namentlich wenn einem und demselben Stein etc. die Nachahmung des Fleisches und der Haare, der verschiedenen Kleiderstoffe, Waffen, Verzierungen, die Nachbildung von Gras, Blumen, Laub und Holz in vollkommenster Weise abgezwungen worden.

Im Grunde genommen wiederholen sich die Weisen der Ausführung und Behandlung alle auch bei der Malerei, nur mit verschiedenen Modificatio- Malerei. nen und Erweiterungen. Hier sprechen wir von einem ausgeführten Umriss, wenn alle Formen genau umschrieben, der Gedanke des Künstlers klar ausgesprochen ist, so dass durch Licht und Schatten und Farbe nichts wesentlich Neues hinzukommt, sondern das bereits Vorhandene nur deutlicher zu Tage tritt. Auch kann man einen Umriss ausgeführt nennen, wenn durch eine stellenweise Verstärkung der Linien eine Täuschung von Licht und Schatten hervorgerufen wird; eine Weise, die in ihrer Uebertreibung, wo dünne, schwellende und dicke Linien die Gegensätze bilden, zur widrigen Manier wird; während gänzlich unterschiedlose Umrisse trocken und mager erscheinen.

Die Ausführung eines Gemäldes kann flüchtig und skizzenhaft sein, oder alle Grade der Vollendung durchlaufen. Selbst ein mit Einem Male (*prima*) fertig gemaltes Bild kann ganz ausgeführt sein, wenn es der Künstler verstand, alle Formen rein und richtig auszuprägen und die Farben durchsichtig, leicht und in Uebereinstimmung zu halten. Die Behandlung, der Farbenauftrag ist entweder pastos, d. h. mit dicker, massenhafter Farbe (wie in der Regel bei der Untermalung); oder flüssig, mit dünnen Farben, durch welche der Grund oder die Untermalung (selbst die Unterzeichnung wie zuweilen bei Dürer) durchschimmert (wie bei der Aquarellmalerei oder beim Lasieren). — Die Farben können so aufgetragen werden, dass sie in bestimmten Gegensätzen, oder wenigstens in merklichen

Abstufungen neben einander stehen, wie häufig bei Paolo Veronese, oder dass sie gut *vermalt*, *vertrieben*, *adouciert*, in einander überzufliessen scheinen, wie bei Tizian; so, dass man die Pinselführung, sogar Schraffierungen deutlich sieht, wie bei pompejanischen Wandgemälden und auch so, dass sie wie Ein Guss aussehen, wie bei den alten Niederdeutschen. Wir nennen desshalb eine Behandlung *trocken*, *flüssig*, *fliessend* oder wie *gegossen*, jenachdem die Farben aufgetragen sind.

Die Behandlung kann *breit*, die Farbe mit dickem Pinsel aufgetragen sein, wie bei Rubens, Tintoretto etc., oder *fein*, mit spitzem Pinsel, wie bei Dürer, den Holländern etc. Wir sprechen demnach von einer *freien*, *breiten*, *kühnen* Behandlung, und von einer *vorsichtigen*, *sorgfältigen* und *ängstlichen*, oder selbst *geleckten*, wenn — wie bei van der Werff — der ganze Nachdruck des Pinsels auf der Erlangung einer möglichst glatten und glänzenden Oberfläche ruht.

Das Virtuosenthum in der Malerei beruht, wie überall, in der Leichtigkeit, womit die Schwierigkeiten überwunden, in der Geschicklichkeit, womit auffallende Wirkungen hervorgebracht werden. Die malerische Behandlung ist *virtuosenhaft*, wenn die Hauptschwierigkeit, Klarheit und Glanz der Farbe mit allen feinen und feinsten Abstufungen wie von selbst ins Bild gekommen zu sein scheint, wenn mit möglichst weniger Anstrengung das Aussehen der Vollendung gewonnen ist; sie ist aber *gequält*, wenn man es dem Bilde ansieht, wie der Maler die Farben auf der Palette zusammengesucht, auf der Tafel, Wand oder Leinewand ineinander getrieben und gerieben, wie er Farbe auf Farbe gehäuft, und alle Mittel der Technik in Bewegung gesetzt, seinem Werke den Ausdruck der Vollendung zu geben.

Die vervielfältigenden Künste der Zeichnung und Malerei.

Mit der Erfindung des Buchdrucks war die Menschheit sich eines Jahrtausende schlummernden Bedürfnisses, der mechanischen und darum leichten Vervielfältigung des geschriebenen Wortes bewusst geworden. Hand in Hand damit entfaltete sich das Bedürfniss, auch die künstlerischen Gedanken in rascher Vervielfältigung als Gemeingut zu besitzen. So ward die Kunst des *Holzschnittes* und bald danach die des *Kupferstiches* erfunden.

Holzschnitt.

Spielkarten und Heiligenbilder gaben die erste Veranlassung zum *Holzschnitt*. Später wurde er das Hauptmittel, religiöse, geschichtliche, politische Anschauungen, selber Satiren in künstlerischer Darstellung im Volk zu verbreiten. — Die Zeichnung wird auf eine sehr glatte Platte von Buchsbaumholz (früher nahm man auch Birnbaumholz etc.) aufgetragen und derart von den nicht bezeichneten Holzstellen durch scharfe schneidende Instrumente gesondert, dass die Zeichnung erhoben zwischen den Vertiefungen übrig bleibt. Da der Ballen mit der Druckerschwärze nur diese erhobenen Stellen treffen kann, so drucken auch nur diese sich ab, wie beim Schrift-



druck die Lettern. Diese Zeichnung kann sehr einfach gehalten sein, und musste anfänglich sich mit einer parallelen Strichlage der Schatten begnügen; bald aber lernte man auch Kreuzlagen ausschneiden. In neuer Zeit hat man den Holzschnitt in ein ihm ursprünglich fremdes Gebiet hinübergeführt, und indem man die abzudruckende Zeichnung in die Holzplatte vertieft einschneidet, kann man die zartesten Linien und Schattierungen hervorbringen.

Schon frühzeitig hatte man auch farbigen Holzschnittdruck in Anwendung gebracht, namentlich in Italien, wo Ugo da Carpi als Erfinder dieser »*Chiaro oscuro*« genannten Technik gilt, die mit so vielen Holzplatten, als sie Farbentöne anwenden will, arbeitet.

Vom Kupferstich kann man sagen, dass er längst vor seiner Erfindung da war, aber ohne in seiner Bedeutung erkannt zu sein. Wir finden frühzeitig, vielleicht schon im 12. Jahrhundert, grosse metallne Grabplatten, in welche die Umrisse einer Zeichnung mit scharfen Instrumenten eingeschnitten sind. Es wäre eine leichte Arbeit gewesen, Abdrücke davon zu nehmen. Man ist gar nicht auf den Gedanken gekommen! Kupferstich.

Die Italiener schreiben die Erfindung des Kupferstiches ihrem Landsmann Tommaso Finiguerra zu, und berufen sich dabei auf gravierte Silberplatten (Niello's), deren früheste das Datum 1450 oder 1455 trägt, aber entschieden nicht zum Abdruck bestimmt war, da die Schrift darauf nicht verkehrt eingeschnitten ist.

Der bis jetzt bekannte älteste von T. O. Weigel in Leipzig vor Kurzem erst entdeckte Kupferstich hat den Buchstaben P, die Jahrzahl 1451, ist eine von Engeln umgebene Madonna mit dem Kind und weist durch den Styl der Zeichnung auf Süddeutschland (nach Passavant auf die Schule von Tegernsee) hin. Auch andere Anzeichen sprechen dafür, dass die Kunst des Kupferstiches in frühester Zeit in Bayern ausgeübt worden, da der vor der Auffindung des Meisters P älteste Kupferstecher Meister E. S. ein berühmtes Blatt mit einer gekrönten Jungfrau und dem bayrischen Wappen gefertigt hat, das eine solche Meisterschaft zeigt, wie sie nur nach langer Uebung gewonnen sein kann.

Um einen Kupferstich auszuführen, wird die gut geschlagene und polierte Kupferplatte mit einem Aetzgrunde (von Wachs, Pech und Mastix) überzogen, mit Schieferweiss gleichmässig gedeckt und mit Wachslichtruss geschwärzt. Darauf wird die Zeichnung (womöglich durch die Presse) übertragen und mit einer scharfen Nadel eingeritzt. Man kann sodann durch ein leichtes Aetzwasser (verdünnte Salpetersäure) diese Zeichnung etwas vertiefen. Nach hinweggenommenen Aetzgrunde arbeitet der Kupferstecher mit dem Grabstichel die Zeichnung auf der Platte weiter aus und zwar, indem er diesen von der Hand wegführt, während er mit der Nadel die Striche handeinwärts führte.

Der Kupferstecher kann sich darauf beschränken, die Zeichnung, und nur die Zeichnung mit den Abstufungen von Licht und Schatten, in zarteren oder stärkeren Gegensätzen wieder zu geben, und in diesem Falle werden

ihm einfache oder Kreuzschraffierungen genügen (Cartonmanier, in welcher vornehmlich die ältern Meister, M. Schongauer, A. Dürer, Marc Anton etc., von den Neuern Amsler, Thäter u. A. gearbeitet); oder es kann ihm daran liegen, auch die Farbenunterschiede eines Gemäldes anzugeben, wofür er schon verstärkte und vermehrte Strichlagen bedarf, eine von den neueren Italienern und Franzosen zu besonderer Vollkommenheit ausgebildete Weise (Longhi, Anderloni, Desnoyers, auch C. F. Müller von den Deutschen); ja er kann seine Kunst noch mehr steigern und auch die Stoffe (Tuch, Seide, Pelz, Metall, Thon etc.) durch mannichfache Strichlagen bezeichnen und unterscheiden (wie in höchster Vollkommenheit J. G. Wille).

Geschrotene Manier. Eine besondere Art des Kupferstiches, die noch in die Zeit der ersten Erfindung fällt, ist die geschrotene Manier, nach welcher die Zeichnung durch Bunzen (eine Art feiner Hohlmeisel) in die Platte eingeschlagen wird. Punktierte Manier. Eine moderne Art des Kupferstiches ist die punktierte Manier, nach welcher die Zeichnung mit kleinen mehr oder weniger feinen Punkten in die Platte gestochen wird, wodurch das Bild ein sehr weiches, oft weichliches Aussehen erhält.

Nebenarten des Kupferstiches sind die Radierung, die Aquatinta und die geschabte Manier.

Radierung. Beim Radieren verfährt man zuerst wie beim Kupferstich. Nur nimmt man nach dem Aetzen den Aetzgrund nicht weg, sondern deckt die Stellen der Zeichnung, die man nicht dunkler haben will, mit Deckwachs zu und ätzt von neuem, deckt dann wieder und fährt fort, bis man die gewünschte Dunkelheit oder Stärke der tiefsten Schatten erreicht glaubt. Die Nachhülfe vermittelst der Nadel und selbst des Grabstichels ist damit nicht ausgeschlossen.

Bei der Aquatinta-Manier wird ein Pulver aus Asphalt und durchsichtigem Harz auf die Platte gesiebt und angeschmolzen; sodann werden die lichten Stellen stufenweis gedeckt und geätzt, bis die dunkelsten Stellen ungedeckt übrig bleiben.

Schwarze Kunst. Bei der geschabten Manier (schwarze Kunst) wird die Platte rauh gemacht und nach und nach das Licht nach seinen Abstufungen durch Abschaben und Polieren hervorgebracht, während die rauhern und rauhen Stellen Schattentöne wiedergeben.

Stahlstich. Statt des Kupfers hat man sich auch des Eisens und anderer Metalle bedient, neuerer Zeit vornehmlich des Stahls, der mit einem viel leichteren Aetzwasser (Aepfelsäure) zu behandeln ist, grössere Feinheit gestattet und durch seine Erhärtung eine viel grössere Anzahl Abdrücke ermöglicht.

Lithographie. Zu diesen Künsten der Vervielfältigung ist in unsern Zeiten noch manche andere gekommen. Zuerst: die Lithographie, deren Erfinder, Sennefelder und Schmid, Bayern angehören. Die Zeichnung wird mit einer fettigen Kreide auf eine abgeschliffene Steinplatte aufgetragen. Danach wird die Platte geätzt; die von der Kreide bedeckten Theile bleiben nach dem Mass ihrer Bedeckung als erhobene Punkte übrig, die die Druckschwärze annehmen und den Abdruck der Zeichnung geben.

Die Zeichnung kann auch mit der Nadel in den Stein eingerissen (eingraviert) werden, wodurch eine dem Kupferstich, oder der Radierung ähnliche Methode der Lithographie bewirkt wird.

Mit Hülfe der Lithographie hat man auch bunten Farbendruck angewendet, um das Illuminieren einzelner Abdrücke zu ersparen. Es ist dazu für jede einzelne Farbe, oder jeden Farbenton eine eigne Platte nöthig; doch kann man auch durch zwei Platten drei Farben hervorbringen, z. B. blau, roth und violet; blau, gelb und grün. Farbendruck.

Der Versuch, Oelgemälde auf mechanischem Wege hervorzubringen, beruhte zu deutlich auf der Misskennung und Bedeutung der Malerei, der Rechte des feinen Gefühls und der Ausführung, als dass er wirklichen Erfolg haben konnte. Was in dieser Richtung geleistet wird, kann auch bei hochgesteigerter Technik sich aus dem Bereich des Handwerkmässigen nicht erheben.

Endlich ist jener grossen und einflussreichen Erfindung der neuesten Zeit, der Photographie, zu gedenken, durch welche auf eine gegen das Licht ausserordentlich empfindliche, auf eine Glastafel aufgetragene Masse (Collodium) der abzubildende Gegenstand auf mechanisch-optischem Wege übertragen und von da unter Einwirkung des Lichtes auf besonders (mit salpetersaurem Silber) präpariertes Papier abgedrückt wird in der Weise, dass die dunkeln Stellen der Platte im Abdruck licht, die lichten dunkel kommen und zwar nach den feinsten Abstufungen zwischen ihnen. Photographie.

Von sehr fühlbarem Nachtheil ist vorläufig diese Erfindung für die übrigen vervielfältigenden Künste; obschon deutlich zu erkennen ist, dass sie mit all ihren überraschenden und bewundernswürdigen Leistungen doch das Gepräge des Mechanischen nicht verdecken, doch die Reinheit und Bestimmtheit des Kupferstiches so wenig erreichen kann, als den Reiz einer selbständigen künstlerischen Thätigkeit.

Register.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Zur geneigten Beachtung.

Zur Fortsetzung des kunstwissenschaftlichen Studiums erlaubt sich die Verlagshandlung, gestützt auf massgebende kritische Beurtheilungen, den geehrten Lesern von Förster's Vorschule der Kunstgeschichte folgende bei ihr erschienene Werke in Erinnerung zu bringen.

Leipzig, Ostermesse 1862.

T. O. Weigel.

Geschichte der deutschen Kunst.

Von

ERNST FÖRSTER.

Nebst 57 Stahlstichen.

Gesammt-Ausgabe in fünf Theilen.

8. $107\frac{3}{4}$ Bogen. 1860. geh. 6 Thlr. 15 Ngr.

In 2 Bänden gebunden, eleg. engl. Leinwand (Anilinfarbe mit Vergoldung)

7 Thlr. 15 Ngr.

Europa, 1861, p. 77: »Mit dem soeben herausgegebenen 4. und 5. Bande der **Geschichte der deutschen Kunst** von Ernst Förster liegt dieses verdienstliche Werk nunmehr vollständig vor uns. Es ist mit grosser Sachkenntniss und viel Aufwand kritischen Scharfsinns geschrieben. Das grössere Publicum wird es gewiss höchlich befriedigen und alle Ansprüche, die von gebildeten Laien gemacht werden können, ist es zu erfüllen im Stande«.

Professor Zober berichtet über das Werk in der Stralsundischen Zeitung 1861 vom 15. Juni: »Jeder der fünf Theile behandelt die drei Hauptäusserungen der Kunst sowohl in kirchlicher als weltlicher Beziehung: Architektur oder Baukunst, Sculptur oder Bildnerei und Malerei, wozu von Anfang des 15. Jahrhunderts noch die Geschichte des Bilddrucks, sowohl des Metall- als Holzschnitts kommt, insonderheit aber der Kupferstecherkunst. Ueberall wird genauer Bericht abgestattet über die Kunstschulen, deren Meister und Jünger, und über die vorzüglichen Leistungen derselben. Die Stahlstiche sind vorzüglich ausgeführt; sie gewähren gleichsam eine kleine ausgesuchte Kunstausstellung, durch welche das Werk selber der gründlichste Führer und Erklärer ist. Der Ver-

fasser zeigt durchweg eine wohlthuende, noch jugendliche Frische und Begeisterung für seinen Gegenstand. Das Meiste in dem Buche beruht auf eigenen Anschauungen und Forschungen, und nur wenige Kunstwerke sind vom Verfasser genannt und besprochen, die er nicht selbst gesehen hätte.«

Augsb. Allgem. Zeit., 1861 No. 209: »Den weit überwiegenden Antheil widmet Förster der Malerei, und gerade hier wird sein Name unter den Begründern der mittelalterlichen wie der nationalen Kunstgeschichte fortdauernd in Ehren genannt werden. Er gibt uns nicht blos den Stand der gegenwärtigen Forschung, er führt die Sache durch sein Buch auch weiter. Er bleibt nicht bei der Charakteristik der Schulen und hervorragenden Meister stehen, er führt uns vor die einzelnen Bilder, er gewährt uns einen Einblick in den Reichthum der vorhandenen Schätze, wir reisen mit ihm durch Deutschland hin und her, wir lernen die provinciellen Unterschiede innerhalb der Zeitrichtungen kennen, und verweilen vor den bahnbrechend schöpferischen Künstlerpersönlichkeiten, vor dem van Eyk, Memling, Dürer, Holbein. Aber Förster ist kein einseitiger Verehrer des Mittelalters und der kirchlichen Kunst, er gibt auch einem Rubens und Rembrandt und den niederländischen Genremalern die gebührende Ehre. Ja durch die Zeiten des Verfalls bis zu dem neuen Aufschwung am Ende des vorigen Jahrhunderts sind es immer noch einzelne tüchtige Männer, einzelne anziehende Werke, welche die Theilnahme rege erhalten. Im 4. und 5. Bande kann Förster den Lesern theils Selbsterlebtes bieten. Er sagt: »Selbst ausübender Künstler, habe ich nach dem Mässe meiner Kräfte, wie gering sie auch sind, thätigen Antheil genommen am Schaffen und Wirken in unserm Beruf; ich habe längere Zeit an bedeutenden Kunststätten und in Künstlergemeinschaft in Berlin, Dresden, Düsseldorf und Rom gelebt, und in München meine Heimath gefunden; mit fast allen Künstlern aller Fächer, die ich aufführe, bin ich persönlich bekannt und befreundet, habe ihre Werke entstehen und sie selbst mehrentheils sich entfalten sehen«. Er bekennt, dass er München am ausführlichsten geschildert; zum Theil sei die natürliche Werthschätzung Schuld, öfter aber hätten ihm für auswärts Mittheilungen gefehlt, z. B. in Bezug auf Düsseldorf. .. Förster darf sich das Zeugniss geben, dass es ihm nicht sowohl ein ängstliches Bestreben als ein Bedürfniss sei, jedem in seinem Wollen und Vollbringen mit bestem Wissen und Gewissen gerecht zu werden; er bezeichnet auch bei Männern, denen er als Verehrer und Freund am nächsten steht, die Gränzen ihrer Wirksamkeit, oder das Misslungene, das minder Befriedigende«.

Geschichte der deutschen Baukunst

von

der Römerzeit bis zur Gegenwart.

Von

HEINRICH OTTE.

Mit zahlreichen Holzschnitten und andern Abbildungen.

Lex. 8. geh. I. Lief. 1861. 1 Thlr. 10 Ngr. II. Lief. 1862. 1 Thlr.

Kölnische Zeitung, 1861, No. 72: »Von diesem vielversprechenden Werke, das auf drei Lieferungen berechnet ist, liegt erst ein Drittel vor [seitdem ist die II. Lieferung erschienen], welches die Entwickelung der deutschen Baukunst von der Römerzeit bis auf die Tage der letzten Ottonen behandelt. In Anknüpfung an die Architektur des Mutterlandes gibt uns der Verfasser ein anschauliches Bild von den Werken, welche die transalpinischen Eroberer vorzugsweise zum Schutz ihrer Occupation aufführten. Es handelt sich also besonders um den Bau der Castelle, der Militärstrassen und sonstigen Befestigungen, aber auch um die Anlagen der Privaten, die hauptsächlich an der alten Stadt Trier nachgewiesen werden. Während er die Merovinger

diese Architektur auf ihre Weise verfolgen lässt, erhalten wir zugleich Kunde von dem fränkischen und sächsischen Bauernhof. Alsdann macht sich der Einfluss des Christenthums geltend. Die romanische Architektur im Kirchen-, Kloster- und Privatbau entwickelt sich hauptsächlich aus römischen, zum Theil auch aus byzantinischen Elementen, bis sie allmälig ein entschieden germanisches Gepräge annimmt. Otte sagt in der Vorrede, dass er seine Aufgabe weniger vom ästhetischen, als vom archäologischen Standpunkte zu lösen bestrebt sei. Wir finden im Verlauf der Darstellung diese Behauptung begründet. Das Werk ist gelehrt und vollständig, entbehrt aber nirgendwo der Klarheit, so dass auch der Laie überall die beste Unterweisung findet, die noch dadurch gehoben wird, dass eine Menge von charakteristischen Holzschnitten der Phantasie des Lesers zu Hülfe kommt«.

Geschichte
der
kirchlichen Kunst des deutschen Mittelalters

in ausgewählten Beispielen.

Von

HEINRICH OTTE.

Mit einer archäologischen Einleitung.

Zweite berichtigte Ausgabe der Grundzüge der kirchlichen Kunst-Archäologie.

Mit 118 Holzschnitten.

1862. Lex. 8. geh. 1 Thlr. 10 Ngr.

Literarischer Handweiser, 1862, No. 4: »Obiges Werk folgt im Gange genau dem bestens bekannten Handbuche der kirchlichen Kunst-Archäologie des nämlichen Verfassers und wiederholt dessen allgemeinere Theile wörtlich, doch ohne die gelehrte Zurüstung, die nöthigenfalls in populärem Gewande erscheint, und hin und wieder mit Zusätzen. Seiner Bestimmung für einen weiteren Leserkreis entsprechend unterscheidet es sich vom Handbuche dadurch, dass es statt der trockenen Denkmälerübersichten ausführlichere Beschreibungen der berühmtesten und besonders charakteristischen Denkmäler der Baukunst wie der bildenden und zeichnenden Künste mittheilt. Grösstentheils den Schriften anerkannter Autoritäten entlehnt — wie den Werken und Aufsätzen von Giefers, Guhl, Förster, Lübke, Puttrich, v. Quast (Originalbeitrag über den Gurker Dom), Waagen u. A. — umfasst diese Chrestomathie von Musterbeschreibungen die Dome von Mainz, Worms, Speier, Limburg, Bamberg, Gurk, Münster, Strassburg, Freiburg, Regensburg, Ulm, Wien, Halberstadt und Stendal, und Kirchen zu Limburg a. H., Gelnhausen, Köln, Paulinzelle, Jerichow, Trier, Nienburg a. R. und Münster (meistens unter Beigabe wenigstens des Grundrisses), ferner die Externsteine, das Kölner Dombild, Metallarbeiten, Sculpturen, Gemälde und Altäre von Cranach, den van Eyk, Holbein, Kraft, Memling, Schongauer, Stoss und anderen bekannten und unbekannten Meistern. Eine solche Benutzung grosser und theurer kunstgeschichtlicher Werke und Zeitschriften, welche gute und zuverlässige Darstellungen von Kunstdenkmälern in weiteren Kreisen verbreitet, ohne jene in ihren Kreisen zu verdrängen, kann man immerhin freudig begrüssen. Des Verfassers eigene archäologische Kenntnisse, sowie sein sorgfältiger Sammelfleiss bekundet sich auch in diesem Buche. Angehängt ist ein »Kirchenregister, zugleich Ortsregister über den Inhalt des Buches«, aber über diesen hinausreichend. Bei den nahezu 1000 Orten, welche es umfasst, sind die aufgezählten Kirchen nach Baustyl und Bauzeit bezeichnet«.

